



Юлия Минева-Милчева

ДЕКОРАТИВНОТО НАСЛЕДСТВО НА ХУДОЖНИЦА  
АННА ХЕН-ЙОСИФОВА



THE DECORATIVE HERITAGE OF THE PAINTER  
ANNA HÄHN-JOSSIHOVA

Julia Mineva-Milcheva





„Вярвам... в душата си: Вещта.“ – това

“The poor is saved without a competition in selling a painting at the National Fund ‘Culture’.”

*Je crois... à ton âme: la Chose*

(Jean Deubet) Юлия Минева-Милчева

## ДЕКОРАТИВНОТО НАСЛЕДСТВО НА ХУДОЖНИЦАТА АННА ХЕН-ЙОСИФОВА (1872-1931) – КОЛЕКЦИЯТА НА ЕМИЛИЯ СТАЙЧЕВА

„Вярвам... в душата си: Вещта.“ – това

метафизическо заклинание, бешащо близостта на само



най-зрелите професии измежду хората на съхза.

от Любел в Париж. THE DECORATIVE HERITAGE OF THE PAINTER ANNA HÄHN-JOSSIFOVA (1872-1931) –  
THE COLLECTION OF EMILIA STAYCHEVA

път на Анна Хен-Йосифова в София, ки съдържа и

Julia Mineva-Milcheva

the painter.

Още преди години, когато за пръв път в събранието на един софийски антиквариат<sup>1</sup> видях интериорна вещ, излязла изпод ръцете на Анна Йосифова – елегантна, висока писедална масичка от тъмно сърво с изрисувани по пътищата и стени рози в пастелни тонове на масло, ведю с обичайната в тауза, същата, пребълдана от открилият, ме прониза и горчицата дозадка, че ето – с подобни на това творения английските майстори от края на 19 век Ашби, Войси и Макмърдо добиха световна слава, и доколко ценителите на малките мебели от „Arts and Crafts“ и „Century Guild“ ги се спръсняваха по

Several years ago in the collection of a Bulgarian antique dealer (1891-1981) I found an intriguing interior article created by Anna Jossifova. "Sofia" – a very intriguing interior article created by Anna Jossifova caught my sight – an elegant, tall pedestal table made of dark soft-hued oils. Together with the excitement usually evoked by a happy find, I was struck by the rather coincidence that similar articles must have caught the attention of the Englishmen from Ashbee, Voysey and Mackmurdo from the end of the 19<sup>th</sup> century. It also occurred to me that while the connoisseurs of small furniture from the Arts and Crafts movement and the Century Guild were hotly bidding each other on the auctions of

КВАЗАР

ISBN 978-954-0-08888-29



**Книгата е издадена с конкурс на Национален фонд „Култура“  
The book is issued winning a competition promoted by the National Fund „Culture“**

**Авторът изразява отличната си почит към Фондация „Българско културно наследство“  
за любезната подкрепа на това изследване.  
The author expresses her excellent regard to the Bulgarian Cultural Heritage Foundation  
for the kind support of this study.**

**Юлия Минева-Милчева  
Декоративното наследство на художницата Анна Хен-Йосифова (1872-1931)**

**Julia Mineva-Milcheva  
The decorative heritage of the painter Anna Hähn-Jossifova (1872-1931)**

© Юлия Минева-Милчева, автор, 2001  
© Светлана Праматарска, фотограф, 2001  
© Надежда Розова, превод на английски, 2001

Copyright © 2001 by Julia Mineva-Milcheva  
© 2001 Svetlana Pramatarska, photografer  
© 2001 Nadezhda Rozova, translation into English

ISBN 954-8826-04-6

остави до днешни дни. Също така съществува и „Съдържанието на художника“ от 1929 г., в която се съдържа и тази цитатата.

### ***Je crois... à mon âme: la Chose***

(Leon Deubel, Paris, 1929)

Творческа посветена на същото творческо идеал, когато отдава предпочтение на изразяването на естествената форма и пълнотата на израза, а не на изкуството на изразяването.

„Вярвам... в душата си: Вещта.“ – това метафизическо заклинание, вещаещо близостта на само най-зрелите прорицаници между хората на духа, огласено от Дюбел в Париж две години преди да приключи земния път на Анна Хен-Йосифова в София, ми се струва най-проницателно да предуговаря нашето днешно надникване в прекрасната свят на художницата.

Още преди години, когато за пръв път в събранietо на един софийски антиквариат<sup>1</sup> видях интериорна вещ, излязла изпод ръцете на Анна Йосифова – елегантна, висока пиеценестална масичка от тъмно дърво с изрисувани по тънките ѝ стени рози в пастелни тонове на масло, ведно с обичайната в таура случаи превъзбуда от откритието, ме прониза и горчивата дозадка, че ето – с подобни на това творения английските майстори от края на 19 век Ашби, Войси и Макмърдо добиха световна слава, и покамто ценителите на малките мебели от „Arts and Crafts“ и „Century Guild“ гнес сърдечно се надговарят по

тънките ѝ стени, като същевременно съм убеден, че този предмет е един от най-красивите и интересни находки.

### ***Je crois... à mon âme: la Chose***

(Leon Deubel, Paris, 1929)

which също е посветена на същото творческо идеал, когато отдава предпочтение на изразяването на естествената форма и пълнотата на израза, а не на изкуството на изразяването.

„My creed is... my soul: the Article.“ This metaphysical incantation, foreboding the propinquity only between the wisest clairvoyants among people of the spirit and pronounced by Deubel in Paris only two years before Anna Hähn-Jossifova breathed her last in Sofia, seems to me to be the most insightful prolegomenon to our current effort to esp the splendid world of the painter.

Several years ago in the collection of an antique shop in Sofia<sup>1</sup> a very intriguing interior article created by Anna Jossifova caught my sight – an elegant, tall pedestal table made of dark wood whose thin walls were decorated with roses painted in soft-hued oils. Together with the excitement usually evoked by a happy find, I was struck by the bitter conjecture that similar articles must have earned esteem for English masters like Ashbee, Voysey and Mackmurdo from the end of the 19<sup>th</sup> century. It also occurred to me that while the connoisseurs of small furniture from „Arts and Crafts“ and „Century Guild“ are passionately outbidding each other on the auctions of

аукционите на „Кристи“ и „Сотби“, то тук, при все оскъдицата от автентични знаци за българската материална художествена култура, стои почти от всички забравена тая ясна следа от нашата някогашна принадлежност към големите европейски движения, и рядко някой от посетителите на антиквариата изобщо се досеща, че насреща му е ценен и изящен авторски уникат.

Замисълът за настоящата студия – като посветена главно на почти неизвестното досега декоративно-приложно творчество на художницата – се породи спонтанно при първата ми среща с проф. д. ф. н. Ем. Стайчева и нейната изумителна колекция от картини и декоративни предмети, дело на пряката ѝ родственица А. Йосифова. \*



### Коя е Анна Йосифова?

Стегнатият подпис върху платната ѝ след 1899-та обичайно пропуска немското бащино фамилио име Hähn, знака за принадлежност към стар, небезизвестен род от херцогството Брауншвайг, дал на Европа и знаменитата немска романистка Рикарда Хух,<sup>2</sup> и предпочита да афишира съпружеското ѝ фамилио име – името на нейната българска съдба. Към днешна дата личността и творчеството на Анна Йосифова, обаче, определено не са сред най-коментираниите в нашата съвременна историография на изкуството: като

„Christie’s“ and „Sotheby’s“, here, despite the scarcity of authentic tokens of Bulgarian artistic material culture, this clear trace of our one-time affiliation to major European trends is abandoned in almost total oblivion and the shop is rarely visited by a customer who would guess that he is facing a valuable and unique object of art.

The conception of the present study – dedicated mainly to the now almost completely obscure decorative-applied works of the painter – occurred to me quite unprompted during my very first meeting with Prof. Emilia Staycheva, a Germanic scholar, Doctor of Arts, and with her astounding collection of paintings and decorative articles made by A. Jossifova, who happens to be a female relation of hers. \*



### Who is Anna Jossifova?

The terse signature on her canvases after 1899 usually drops her German family name Hähn – the evidence that she belonged to an old and distinguished kin from the dukedom Braunschweig, whose contribution to European cultural history was also the famous German novelist Ricarda Huch,<sup>2</sup> and prefers to advertise the family name of her husband – the appellation of her Bulgarian destiny. And yet at present the personality and the creative work of Anna Jossifova do not rank among the most widely discussed points at issue in our contemporary historiography of art. Hitherto

оставим настрана свръхкрамката биографична бележка в *Енциклопедия на българското изобразително изкуство*, както и (наистина изчерпателно) изредените участия на художничката с нейни картини в общите изложби на Съюза на южнославянските художници „Лада“ в студията на М. Георгиева, посветена на същото творческо сдружение, досега отсъства каквато и да било индивидуално-характеризираща я публикация.<sup>3</sup> Ясно е, че премълчаването на името ѝ по време на социалистическия режим може до голяма степен да бъде отданено на обичайната тогава политическа практика целенасочено да се изличават от историческата памет артистични персоналии, имали преку контакти с Царското семейство и раздавали се на ценителството на Двора – какъвто е случаят тук, по подобие на познусителните примери на разправа с Константин Щъркелов, Борис Денев и други. Изненадващо е, обаче, например, че А. Йосифова не се споменава изобщо в никакъв контекст в обширното, физиономично за периода изследване на Р. Маринска върху „20-те години в българското изкуство“ (1996), въпреки че през това десетилетие художничката вече има свое то ярко защитено присъствие в българския артистичен живот, (и то в областта на няколко изобразителни рода, както ще стане ясно по-нататъне от нашия текст), а още през 1907 г. Андрей Протич е заявил за нея недвусмислено: „Сама за себе си стоеща, недостигната от никого е живописката ...г-жа Анна Йосифова. ...Нейните цветя са в България единственият в

there is no publication representing the particular artistic style of A. Jossifova with the exception of the extremely brief biographical note in the *Encyclopaedia of Bulgarian Fine Arts* and the (really exhaustive) list of her paintings displayed on the general exhibitions of the Union of Southern Slavonic Artists „Lada“, which can be found in the monograph of M. Georgieva, dedicated to the activity of the above mentioned union.<sup>3</sup> Obviously the fact that her name has been passed over in silence during the socialist regime can be largely attributed to the then common political practice of deliberate obliteration from historical memory of the names of artistic personalities who have established direct contacts with the Royal Family and who were highly appreciated by the Court. This is exactly the case with A. Jossifova and it is similar to the despicable instances of unjust retribution with Konstantin Shtarkelov, Boris Denev, etc. It is surprising though that in spite of the brilliantly vindicated presence of the painter in the artistic life in Bulgaria (moreover, in several artistic genres as will become clear from our subsequent exposition), there is no mention in any context whatsoever of the name of Anna Jossifova in the comprehensive and representative survey of the period made by R. Marinska and entitled „The 20's in Bulgarian Art“ (1996). Yet as early as in 1909 Andrey Protich unambiguously stated: „One of her kind, unrivaled by anybody... is the paintress Anna Jossifova. ...With their softness, tenderness, confident technique and plasticity her flowers are artistic creations of unique nature in Bulgaria.“<sup>4</sup>

*този род художествени произведения по мекост, нежност, сигурност в изпълнението и по пластичност.“<sup>4</sup>*

Не се споменава за **ней** и в екземплярната статия на Т. Димитрова „За сецесиона в българското изобразително изкуство“ (1991), в която иначе много находчиво авторката тълкува смисъла на названието и общността „Съвременно изкуство“ като своеобразен „български превод“ на общоевропейския стил *Art Nouveau* (или – сецесиона).

Очевидно съществува и някакъв друг вид предразсъдък, обуславящ това премълчаване, (ако не става дума просто за недоглеждане), който следва да бъде разсеян – свързан или с немския произход на художничката,<sup>5</sup> или пък с инерциалното в нашата художествена критика недооценяване на декоративизма въобще, и на изящното в „приложния“ жанр, схващан в рамките на една овехтила субординативна опозиция изящно/приложно изкуство. В естетико-критически смисъл преодоляването на тази опозиция се е състояло още преди края на 19 век, и е може би най-красноречиво синтезирано в една забележка на Гоген, отправена към Чарлс Морис в *Café Voltaire* в Париж през 1890 г.: „Примитивното изкуство тръгва от ума и използва природата. Така нареченото изящно изкуство тръгва от семивността и обслужва природата. Природата е слуга на първото и господарка на второто.“ (цит. по: Sypher, Rococo to Cubism..., N.Y., 1960, стр. 220). Ако нещо обединява различните водещи изобразително-артистични течения на *fin-de-siecle* –

Again there is no mention of the artist in the exemplary article written by T. Dimitrova „About the Secession in Bulgarian Art“ (1991), although the author offers an insightful interpretation of the significance of the association called „Savremenno Izkustvo“ (i.e., „Modern Art“) and of its name as a peculiar „Bulgarian translation“ of the international European style *Art Nouveau* (or Secession). Obviously, there exists another prejudice conditioning this negligent attitude (if it is not a matter of simple inadvertence) that we should dwell on more profoundly. It is connected either with the German origin of the artist,<sup>5</sup> or with the tendency, present in Bulgarian art criticism, of underestimating decorativism in general and the refined element in the „applied“ genre, conceived in the terms of the worn out subordinative opposition fine arts/applied arts. From the standpoint of aesthetics and criticism this opposition has been shifted yet before the end of the 19<sup>th</sup> century and was probably most eloquently summarized in a remark addressed by Gauguin to Charles Morice in *Café Voltaire* in Paris in 1890: „Primitive art proceeds from the mind and uses nature. So called refined art proceeds from sensuality and serves nature. Nature is the servant of the former and the mistress of the latter.“ (Cited by: Sypher, Rococo to Cubism..., N.Y., 1960, p. 220) If there is a uniting principle underlying different leading artistic trends of *fin-de-siecle* – Nabis, Symbolists, pre-Raphaelists, the movement „Arts and Crafts“, Vienna Secession and Munich Jugendstil, it is the universally shared cult of the worth of the *style* itself. This is

набисти, символисти, прерафаелити, движението „Изкуствата и занаяти“, виенската сецесия и мюнхенския Jugendstil – това е именно споделеният от всички култ към самоценността на стила, култ, който обезсмисля противопоставката на творбите по функционален белег, и прави ирелевантна към съднето за тях традиционната опозиция изящно/приложно изкуство. А художественото формиране на А. Хен-Йосифова визира именно тая епоха.<sup>65</sup>

Впрочем, Андрей Протич, ненадминатият ерудит, внимателен наблюдател и строг критик на възмогващото се българско изкуство за целия период от Освобождението до Втората световна война, е онзи, който пръв отбележва (1903 г.) в своя публикация значимата артистична поява, и посветне никога не пропуска да проследява и оценява по достойнство (поне) живописните изяви, на А. Йосифова в България. Тук тя се установява през 1899 г., 27 годишна, заедно със съпруга си инж. Петър Йосифов, след като приключва неговото следване в Германия, и остава до края на живота си, януари 1931. Наистина, А. Йосифова пристига в София със солидно художествено образование – с добре усвоената академична школовка (при проф. Лайцен) от „Училището за живопис и художествени занаяти“<sup>6</sup> в родния ѝ град Брауншвайг, допълнена впоследствие и със специален тренинг в самия ареонаг нанатюрморта – Холандия, в Хага, при признатата майсторка от края на 19 век Марил Розенбоом, диплом на чиято декораторска фамилия

a cult which deprives of meaning the opposition between works of art on the basis of a functional criterion thus making irrelevant for their evaluation the traditional opposition fine arts/applied arts. The artistic development of Anna Jossifova alludes to this very period.



Съпругът на Анна Хен-Йосифова – инж. Петър Йосифов (фотографски портрет от 1898 г.)

Anna Hähn-Jossifova's husband – eng. Peter Jossifov (a photographic portrait from 1898)

отпращат назад към основателя на една от ранните манифактури (нач. на 18 в.) за украса на прословутия делфтски фаянс. Към началото на века Йосифова вече е художник с изработен маниер в масления и акварелния *nature morte* на цветя, рисувала е и малки по размер акварелни пейзажи на тихи, светло-умиротворени градски кътчета в Германия; владее скрупуълъзни техники за декорация на сърво, керамика и тъкани – интарзия, пирогравюра, лакове, резба, емайли, etc. Първата ѝ продадена (през 1898 г.) картина, натюрморт с рози, масло, се пази днес в старата грезденска галерия „Brühlsche Terrasse“.

Изглежда, тази ѝ аура на сериозна западно-европейска артистична подготвеност, с каквото в България към началото на 20 век могат да се похвалят не повече от четири-пет живописци (Ив. Мърквичка, А. Митов, Я. Вешин, Ив. Ангелов, Н. Михайлова), в съчетание с безусловния ѝ талант, веднага е породила респект и внимание към младата художничка от страна на тогавашния софийски културен елит. И въпреки, че в един от множеството си коментари (в сп. „Мисъл“, 1905, кн. 1) върху картини на А. Йосифова, Андрей Протич отбелязва за публиката, че тя е „чужденка не само по рождение, но и по художническо възпитание“, а другаде („Изкуството в България“, 1907) – „по произхождение германка..., по художествено възпитание – виенчанка“, то в логиката на неговото мислене това окачествяване иде, не за да изолира Йосифова от общността на българските артисти

However, Andrey Protich, the unequalled erudite, the accurate observer and severe critic of the evolving Bulgarian art throughout the whole period from the Liberation in 1878 up to World War II, is the first to notice the significant artistic appearance and note it in a work of his (1903). Later on he never fails to mention and judge on its merit (at least) the pictorial contribution of A. Jossifova in Bulgaria. She settled in the country in 1899, 27 years old, together with her husband Eng. Peter Jossifov after he completed his academic tuition in Germany, and stayed till the end of her life in January, 1931. Indeed A. Jossifova arrived in Sofia having already received profound artistic education. She had fully assimilated the principles of academic training (under the guidance of Prof. Leizen) from „Staedtische Fortbildungs- und Gewerbeschule“ in her home town Braunschweig,<sup>6</sup> which were later complemented by special training in the very areopagus of still-life painting – the Netherlands, in Hague, under the guidance of Maryl Rosenboom – a recognised masterhand of the genre from the end of the 19<sup>th</sup> century. The roots of Rosenboom’s family of master decorators take us back to the founder of one of the earlier (the beginning of the 18<sup>th</sup> c.) manufactures for decoration of the famous Delft ware. At the beginning of the century Jossifova had already become a painter with a distinctive style of her own in the oil and water colour *nature morte* of flowers; she had also painted small water colour landscapes of quiet, brightly peaceful town nooks in Germany; had mastered techniques of

по линия на „чуждостта“ ѝ, а тъкмо обратното – за да изтъкне особената важност и благотворната роля на „солидното възпитание в чужбина“ за българската културна ситуация тогава. (Един, бихме казали, пресантиран – за добро или зло – твърде меродавен и до днес...) Защото за хора като Протич, Константин Величков, Пенчо Славейков, Харалампи Тачев, арх. Пенчо Койчев, Никола Михайлов – тези широко скроени духове, понесли кръста на необходимостта от национално самоопределение, неотделимо сплетена с копнежа по достойно европеизиране на българското битие, Йосифова очевидно от самото начало не е чужда, а своя, или поне – не е повече чужденец в България, отколкото те самите, изпреварили времето на своя изостанал народ тъкмо с духовната си зрелост. Какви тогава, пак там се, биха могли да бъдат никакви съвременни съображения „да не се брои“ в историята на българското изкуство А. Йосифова поради качеството ѝ на родена германка и доброма ѝ образованост?

Най-ранното документирано свидетелство за социалните ѝ контакти в София, е едно писмо от Константин Величков (в личния архив на Ем. Стайчева), датирано 29 август 1907, в което той на български език (при все, че добре известна е брилянтната му полиглотия) прочувствено кани художницата да участва в изложба, организирана в Рисувалното училище, която се очаква да бъде посемена и от Великия Княз Владимир. В писмото е изразена силна надежда, че тя, приемайки поканата, би могла да

decorating wood, ceramics and fabrics demanding great precision – intrasia, pyrogravure, laquer-work, wood-carving, enamelling, etc. Her first sold picture (in 1898), a still-life of roses painted in oils, is nowadays preserved in the reputed Dresden gallery „Brühlsche Terasse“.

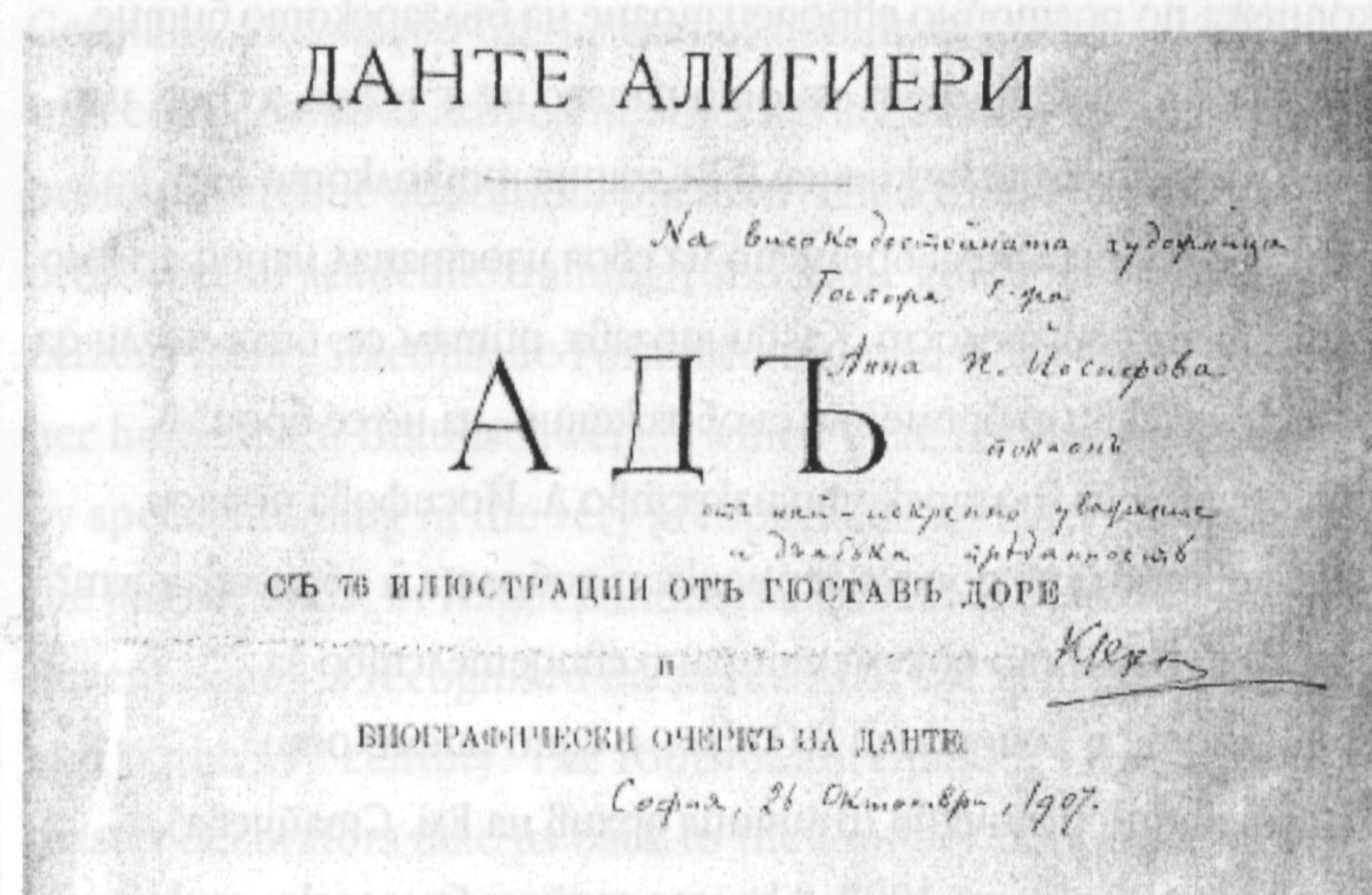
Probably her aura of an artist with profound artistic training held in Western Europe, which by the beginning of 20<sup>th</sup> century only a few Bulgarian painters could boast about (i. e. I. Mrkvitchka, A. Mitov, Y. Veshin, I. Angelov, N. Mihaylov), combined with her indisputable talent, immediately caused respect and attracted the attention of the cultural elite in Sofia towards the young painter. In one of the many comments (In: magazine „Misal“, 1905, No. 1) made by Andrey Protich on the paintings of A. Jossifova, he stated for the audience that „she is a foreigner not only by birth, but also by her artistic training“. Elsewhere (In his study: „Izkustvoto v Bulgaria“, 1907) he mentioned that „she is German by origin and... Viennese by her artistic training“. But despite this fact the inner logic of his cogitation does not aim at isolating A. Jossifova from the community of Bulgarian artists only by reason of her „foreignness“. Just the opposite – it aims at pointing out the peculiar significance and the beneficial impact of „a profound education from abroad“ on the cultural situation in Bulgaria at that time. (One may say that this is a presentiment – for better or worse – which holds true even today...) Because people like Protich, Konstantin Velichkov, Pencho Slaveykov, Haralampi Tachev, arch. Pencho Koychev, Nikola Mihaylov – people with broad outlook who bore the cross of the

„помогне с десет поне от своите изящни картини да се даде още по-голям блясък на изложбата“, и целият му елегантно-почитателен тон говори за дълбокото и нескрито възхищение, което големият литератор и художник е хранел към Йосифова, както и за вече отдавнашно добро познанство между двамата. Същият стил на рафиниран ритуал в отношенията им пронизва и посвещението, написано от К. Величков върху подарения от него на художницата екземпляр от прекрасно илюстрирания му с гравюри от Густав Доре български превод на Дантевия „Ад“ от 1906 г.

Приемането е взаимно – самата Йосифова се идентифицира като българска художничка, и още през 1903 г. се отказва писмено от дотогавашното си членство в мюнхенско професионално обединение на немски художници, предвид ангажимента си с български творчески среди в София. Приблизително по същото време тя започва да води в дома си частни уроци по живопис и (първите по рода си у нас) по пирографюра и интарзия за любители, бесплатно за ученици на Рисувалното училище; към 1907 г. сред възпитаниците ѝ е дъщерята на първата придворна дама Петрова-Чомакова, а по-късно и Княгиня Евдокия. Така или иначе, вписането на Анна Йосифова в кръга на художниците от първото поколение на Държавното рисувално училище, и особено – в този на учредителите на дружество „Съвременно изкуство“ очевидно става бързо, леко и по най-естествен начин. Може би се случва така

necessity of national self-identification closely intermingling with the strive for a dignified adoption of the European way of life in Bulgaria – from the very beginning considered A. Jossifova not a foreigner, but very much their kin. At least she was a foreigner in Bulgaria to no greater extend than those persons themselves who by reason of their spiritual maturity had gone far ahead of their underdeveloped people. So I ask myself what could be the rationale of some contemporary tendencies „not to count“ A. Jossiova in the

## ДАНТЕ АЛИГИЕРИ



Факсимиле на посвещението от Константин Величков към Анна Йосифова върху титулната страница от първото издание на превода му на Дантевия „Ад“ (1906 г.)

Konstantin Velichkov's manuscript dedication to Anna Jossifova, written on the title-page of the first edition of his Bulgarian translation of Dante's „Inferno“ (1906).

донякъде и заради къщата, чийто проект се е. Анна и инж. Петър Йосифови са поръчват на арх. Пенчо Койчев, и която е завършена през 1903 г. А може би и донякъде самото „Съвременно изкуство“ се случва заради именно този успешно изпълнен проект на арх. Пенчо Койчев...



Домът на семейство Йосифови, построен от арх. Койчев, е бил на ул. „Македония“ 36, т.е. близо до Руски паметник и недалеч от къщата на Протич. По времето, когато получава поръчката, младият архитект току-що се е завърнал от Брюксел, завършвайки образоването си там, и това е първият му архитектурен проект в София, както и изобщо в професионалната кариера на бъдещия създал на сградата на Съдебната палата. По-късно, през 80-те, в резултат на прецизно проучване (във връзка с обявяването на сградата за паметник на културата) П. Йокимов,<sup>7</sup> виден историк на нашата градска архитектура, ще установи, че тук живеят фамилни къщи от „вилен тип“, проектирани с явна артистична, а не само функционална интенция и ефект, в София са запазени само две – тази на П. Койчев на ул. „Македония“ (тогава бул. „Д. Благоев“) и онази от арх. Фингов на ул. „Шунка“, строена за негов дом (днес седалище на фондация „България“). Всъщност, трябва да отбележим, че наред с още едно прекрасно творение на арх. Фингов –

history of Bulgarian art because of her German origin and excellent education?

The earliest evidence of her social contacts in Sofia is a letter from Konstantin Velichkov (now in the personal archives of E. Staycheva), dated August 29, 1907, where he eagerly invites the artist to participate in an exhibition organized in the „State School of Painting“, and intended to receive a visit of the Great Prince of Russia Vladimir. The message expresses the strong hope of K. Velichkov that in case she accepted the invitation she could „help with at least ten of her exquisite paintings to add to the magnificence to the exhibition“. It was written in Bulgarian language (in spite of the author’s skilful command of several European languages), and its elegantly respectful tone argues for the deep and unfeigned admiration that the great man of letters and painter cherished for Jossifova as well as for a long lasting and close friendship between the two of them. The same style of a refined ritual in their relationship labels the dedication written by K. Velichkov on the book he gave her as a present – his translation in Bulgarian of Dante’s „Inferno“, published in 1906 and beautifully illustrated with engravings by Gustave Doré.

The acceptance was mutual – Jossifova identified herself as a Bulgarian painter and as early as in 1903 she denied in a letter her membership in the Munich professional union of German painters because of her engagement with Bulgarian artistic circles in Sofia. Approximately at that time she started giving private painting lessons at her home in Sofia and (for the first

къщата на Адолф Функ на бул. „Дондуков“ и бул. „В. Левски“ (също от 1903 г.) – домът на Йосифови от арх. Койчев е единият от двата най-ранни образци на архитектурната сецесия в София. Измежду тези две ранни къщи, поне що се отнася до външния изглед, проектираната от Койчев особено напомня, без от това да пострада оригиналността ѝ, една друга, световно известна сграда, дома на Ван де Велде в Брюксел, проектиран от самия него (1895 г.), както и неговата къща във Ваймар (1902 г.) – обичайно показани в най-авторитетните западни компендиуми по история на изкуството като образцови екземпли за новите архитектурни форми, синтезирани в крамката, но блъскава епоха на стила *moderne*.<sup>8</sup>

Нарочна асиметрия на цялата конструкция и на високите, силно сегментирани прозорци, чудато разчленени плоскости на покрива с тесни комини и шпилове, меко леещи се криви в силуета на сградата, изящна желязна решетка на балкона с флорални извишки и тънки украсителни фризове от рустикирани тухли – всичко във външността на Койчевата постройка разказва плавно и уверено за тъй лелеяното от корифеите на сецесията възвращение към организчното единство на жизнената форма. Въпреки внушителния си обем, завладява ни с особеното впечатление за миниатюрност – като къщичка от приказките, като бисквитената измислица, обитавана от Хензел и Гримел. Била е разположена, уютно усамотена по такъв начин от улицата,

time in Bulgaria) she started also giving lessons in pyrogravure and intrasia for amateurs. The tuition was free of charge for the students from the „State School of painting“. Among her students was the daughter of the first maid of honour Petrova-Chomakova, and later on – Princess Evdokiya. At any rate the affiliation of Anna Jossifova with the circle of the first generation of artists from the „State school of painting“ and especially her participation in the foundation of the „Savremenno izkustvo“ society was obviously a rapid, smooth and natural process. Probably it became possible partly due to the house, whose project had been committed to arch. Pencho Koychev by the family Anna and Eng. Peter Josiffovi and whose construction was completed in 1903. Or probably it was the „Savremenno izkustvo“ itself which became possible because of this successfully carried out project of arch. Pencho Koychev...



The house of the Josiffovi family, built by arch. Koychev, was situated on 36 Macedonia St., i.e. near the „Russian monument“ and not far from the house of Protich. At the time this project was commissioned to the young architect, he had just returned from Brussels after completing his education there. This was the first architectural project in the professional career of the future constructor of the majestic building of our Law Courts in Sofia. Later on, in the 80's, (in connection with the

В дъното на голяма градина, която към 1914 г. вече е прораснала в малък, но пищно многолистен парк. Тази къща, поне доколкото можем да я разчетем по малкото останали снимки, въсъщност е един от създатите блянове на европейския сецесион. Но не просто по линия на пряко разчетимите в разните елементи на архитектурната ѝ направа белези и влияния откъм най-значими образци на „модерния“ стил, а като един гешалт на побрания в култура замайващо-безприютен жизнен свят, идещ да се удостовери отвън във форма, която ще го надживее, и – отвътре – като поместие на интимни човешки разпоредби, които да развеществят в пространството ѝ по-семни културни разрешения. Защото, ако П. Койчев съзгражда „бисквитената“ къща на ул. „Македония“ като обладянето изкушение на „европейския“ сладкиш, и тя е съкровен предмет на брюкселската инициация на този български Хензел, то ръката на художницата, суща негова съчувстваща сестра, ще си изпише с всекидневен трул, ще събере в нейната вътрешност, ведно с улегналото си владение на старата Северна буржоазна култура, една изящна орнаментика на българските видимости, с която... да живее. Интериорът на фамилната ѝ къща, която А. Йосифова композира и постепенно допълва със свои творби през първото десетилетие на 20 век, е бил мислен сам по себе си като художествена цялост, предназначена за всекидневно обитание: във всеки от съставящите го отделни предмети

house of Jossifovi being granted the status of a culture monument), a careful research done by P. Yokimov<sup>7</sup> – a celebrated historian of Bulgarian city architecture – would specify, that the total number of two such family houses of the „villa type“, designed not only with functional intention and effect, but with obvious artistic purpose, have been preserved in Sofia – the house designed by P. Koychev on Macedonia St. (then Dimitar Blagoev Blvd.) and the house designed by arch. Fингов on Shipka St., which he constructed as his family home. (Nowadays the latter houses the seat of Foundation „Bulgaria“.) As a matter of fact we should point out that together with another beautiful creation of arch. Fингов – the house of Adolf Funk on the crossing of Levski and Dondukov Blvd. (built in 1903 as well) – the Jossifovi’s house, designed by arch. Koychev, is one of the earliest examples of architectural Art Nouveau in Sofia. As far as the exterior is concerned, the house designed by arch. Koychev very much reminds (without any impairment on its originality) of another world-famous building – the house of Van de Velde in Brussels designed by the artist himself (1895). It bears similarity to his house in Weimar (1902) as well. Usually both houses are displayed in the most authoritative compendiums on history of art as exemplary instances of the new architectural form, synthesised in the brief but splendid epoch of the style *Moderne*.<sup>8</sup>

The deliberate asymmetry of the whole construction and of the tall polysegmental windows, the oddly segmented surfaces of

– мебели, тъкани, съдове, светилници, аксесоари – представителната същност на стила му е била органично съчленена с неговото битово назначение, или по-точно – самата битност на нещата е възведена в неотделима съставка на единно художествено пространство. Самите ѹ картини на цветя, наред с тежките резбованы троянски бюфети, с пиротските килими върху софата, с изтънчените сецесионни пируети по резбите на пианото *Seiler*, старинното сребро, майсенските конфетиери, копенхагенските порцеланови стенни чинии и вазите *Gallé* в салона, са били елементи от по-голямата „скрита картина“ на този интериор, чиято равнозначна част са, обаче, и рисуваните от нея с пирограф и цветни лакове кошче за хартиени отпадъци и аптечки, изящно дърворезбените ракли, шкафчета за четки за почистване и закачалчици за кърпиче в кухнята. (В този момент нарочно отбягвам да се спра на символните стойности в декорацията на отделните предмети, защото ще ги разгледаме най-обстойно по-насете, а бих искала да изтъкна специфично-културното качество на самата постановка на интериора.) В интериора, създаден от А. Йосифова (с активното съпричастие и помош от страна на съпруга ѹ) никоя страна на цивилизования човешки бит не е била пренебрегната с лишене от стilen декорум, със „скрибането“ ѹ от погледа като нелицеприятна, за да се разкрива в един провинциален маниер по-силната представителност на някакви групи,

the roof with narrow chimneys and finials, the softly flowing lines of the silhouette of the house, the delicate iron railing on the balcony with its floral curves and the thin ornamental friezes of rusticated bricks – every element of the façade of the building designed by Koychev tells smoothly and confidently about the return towards the organic unity of natural form, which the leading figures of the Art Nouveau had long striven for. In spite of its impressive size the house leaves a peculiar impression of minuteness – like a house from the fairy tales, like the biscuit fantasy inhabited by Henzel and Gretel. The house was cosily situated in the street, at the back of a big garden, which by 1914 had become a small but luxuriant green-leaved park. This house, as far as we can tell by the few preserved photographs, was in fact one of the dreams come true of the European Secession. And not only because some of its architectural elements display easily distinguished traits and influences from significant examples of the „modern“ style, but also because of its being a *Gestalt* of the fascinatingly shelterless living world accommodated in the realm of culture, which on the outside identifies itself as a form that is going to outlive it, and on the inside – as a receptacle of intimate human decrees that can unfold subsequent cultural solutions into the space of a home. If it can be said that P. Koychev constructed the „biscuit house“ on Macedonia St. as an expression of his overmastered temptation by the „European cookie“ and as a cherished token of the Brussels initiation of this Bulgarian Henzel, it is also true that the paintress' hand, like a feeling sister

конструирани като по-елитарни, дейност и форми на живот. Изящното винаги навсякъде – а не само в предрешените за „висок“ жанрове на изкуството – архитектурата, живописта. Това е собствено един велик акцент на сецесионовата чувствителност, (макар и не само). Изящното тук винаги навсякъде, понеже за окото на художника възможността за красота се съдържа във всяка форма на биващото, защото погледът на художника – това е самото представителство на културата. В този смисъл трябва да отбележим, че домът на сем. Йосифови е представлявал един от най-ранните сецесионови по дух интериори в София, и ако се основаваме на някои изводи от наблюденията на д-р В. Василчина<sup>9</sup> върху конституирането на „феномена български салон“, то не можем да пропуснем неговата изпредварващо-предвещателна, както и по-хомогенно естетическа стойност в сравнение с по-късно оформени софийски интериори в т. нар. „български стил“. Разбира се, в някои отношения днес ние сме обречени, уви, да довършваме представата си за Йосифовия интериор благодарение само на една игра на въображението и разсъдъка, извлечайки по отломъците от оригиналната картина, (макар и добре съхранявани и с вкус преподредени в апартамента на проф. Стайчева) доказка за някогашната му аура, тъй като той вече не съществува в своята цялостност след незаконното разрушаване на къщата през 1987 г. от софийската градска управа.<sup>10</sup>

of the architect, would painstakingly create and collect in the house interior not only Jossifova's mellowed knowledge of the old bourgeois culture of the North, but also a refined ornamental design of Bulgarian visibles among which... she would live. The interior of her family home which was designed and gradually complemented by A. Jossifova during the 1<sup>st</sup> decade of the 20<sup>th</sup> century, was originally contrived as an artistic whole meant to be inhabited. Every single object – furniture, fabrics, utensils, candelabria, accessories – combined in organic union the representative essence of its style with its everyday purpose. Or, to be more specific, the everyday purpose of each article was elevated to being an inseparable constituent of an integral artistic space. Her own paintings of flowers displayed side by side with the heavy carved sideboards from the Troyan school, the Pirot carpets on the sofa, the refined Sezession pirouettes of the wood-carvings on the *Seiler* piano, the shiny Rococo silverware, the Meissen sucrière and comfit boxes, the Copenhagen porcelain wall-plates and the *Gallé* vases in the salon, were all elements of the „hidden design“ of this interior, whose equally significant parts were the waste-paper baskets and medicine cabinets pyrographed and covered with coloured varnishes by the painter herself, the exquisitely carved wooden chests, the small cabinets for the dust-brushes and the hangers for the towels in the kitchen. (For the time being I would deliberately avoid paying attention to the symbolic value of the decoration of the separate articles, because I will deal with them later on. Here I aim only at

Може би точно тук е мястото за един кратък екскурс – за българина, и особено съвременния българин, комуто е по-свойствена склонността към идеологизация, отколкото към собствено култивация на жизнената среда, и който обичайно си представя разполагането с „културните образци“ в стерилизирания вид на музейни експонати като нещо по-нормално от непосредното им изражение – съприсъствие с човека в настоящия му жизнен свят, вероятно вече е трудно да разбира и преживява най-сърцевинната мисъл на сецесиона – Вагнеровия идеал за *Gesamtkunstwerk*, за Цялостната творба на изкуството, философията на самото живееене като изкуство, вдъхновила съавторите на това място за благодатно обитание – Пенчо Койчев и Анна Йосифова. Но коя култура може да застане зад своите образци, ако в построење не събере и не даде място на човешкото пребиваване?

Софийската архитектурна уредба отпреди Втората световна война разполага с немалко примери за подобно плодотворно културно взаимодействие между свое и чуждото, в които външното иде с умиротвореното предназначение да събере есенцията на българското, и води до траки на негови преподреждания и синтези, които иначе (като произтичащи от чисто автентичното) биха били немислими. Нека само си припомним *virtuoso*-то на вплетени в трофеите по щукатурите на парадния вестибюл в Софийския дворец черешови топчета и моми с

pointing out the specific cultural quality of the very concept of the interior.) The interior created by Anna Jossifova (with the active empathy and help from her husband) does not neglect any side of the everyday life of the civilized human being by divestment of stylish decorum, by „concealing“ it from sight by reason of being unpleasant in order to reveal in a rather countrified manner the stronger representative value of some other activities and forms of life construed as more sublime. The spirit of refinement hovers above everything – it does not permeate only the „high“ genres of art such as architecture and painting. This as matter of fact is a great highlight of the Art Nouveau sensitivity (though not solely belonging to this style). The spirit of refinement hovers above everything because the eye of the painter is able to discern the possibility of beauty revealing itself in every existing form, because the vision of the painter is the very representative of culture. In the sense of the aforesaid we should point out that the home of the Jossifovi family presents itself as one of the earliest interiors in Sofia disclosing the spirit of the Secession. Based on some of the conclusions ensuing from the observations made by Dr. V. Vassilchina<sup>9</sup> on the constitution of „the phenomenon of Bulgarian salon“, we can not neglect the foreboding spell and the consistent aesthetic value of this interior in comparison with interiors in the so called „Bulgarian style“ designed later on in Sofia. Indeed in some respects we are doomed to complete our idea of the interior of the Jossifovi's house through pure play of imagination and mind,

тежки нанизи жълтици – алегорична форма, отведнъж повдигаща етническата българщина в триумфална съставка на държавното достолепие. Или една крилата формула, изказана непреднамерено във френската преса („L'ILLUSTRE“, 02.09.1943) от Жан-Пиер Борлос, швейцарски журналист и дипломат, посещавал България нееднократно – „София, столицата с византийските куполи“<sup>11</sup> – която ни дава истинска представа за мащаба на тези благотворни взаимодействия с външното в рамките на три-четири десетилетия; а също и истинска представа какво сме загубили от създадения по време на Третото българско царство образ на българското, поради небрежение, глупост и културно-историческо невежество. По отношение на такива въодушевителни видимости днес ние сме втеснени по принуда до един малко или повече сценаристки подход, тъй да се каже, евва ли ни остава друг избор, освен един историко-изкуствознаниев достъп.

Прочее, Анна Йосифова е била в определен смисъл по-щастлива – да обитава чудесната къща на ул. „Македония“ в оная София, в чиито градски градини са цъфтели сред 108 други вида растения още и флокси, рибе биле и туберози, чиито жилища не са надвишавали дърветата, онази столица – на строящите се тогава „византийски куполи“...

Да обитава, възсъздавайки пребивanie. Не е чудно, че домът на Йосифови, с безусловното си излъчване на



По-малката дъщеря на Анна и Петър Йосифови Тутти пред сървената градинска беседка на семейната къща. Покривът на сецесионовия павилион може да се види на Ил. 2.

Anna and Peter Jossifovi's younger daughter Tutti sitting on the bar of the wooden summer-pavilion of the home's garden. The roof of the Secession pavilion can be seen on Illus. 2.

естетизъм и нрав, се е превърнал в естествен градски център на висока култура. Софийската преса от онова време с охома споменава за посещението на Царица Елеонора на 29 май 1909 г., за да разгледа първата самостоятелна изложба на картини от А. Йосифова, тогава уредена в дома ѝ. Запазен е изящно инкрустиран с диаманти и аметисти ръчен часовник с вензела на Н. В. Елеонора, подарен на Йосифова от Царицата. По-късно Княгиня Евдокия редовно идвала у Йосифови заради уроците по живопис, които художницата ѝ преподавала. В архива Стайчева се съхраняват няколко писма и покани от Двореца от периода 1909-15 г., които свидетелстват и за специални живописни поръчки от Двореца, при чието изпълнение талантът на Йосифова е високо оценен. Според едно съобщение във в. „Мир“ (от 06.06.1931 г.) при посещението си на изложбата на жените-художнички, уредена под Нейн напротеж в галерията на „Аксаков“, където посмъртно са били изложени и платна на А. Йосифова, Княгиня Евдокия е откупила две картини, едната от които – „Рододендрон“ от покойната художница.

Тези по същество светски контакти не са единственото, което свързва А. Йосифова специално с Царица Елеонора. Те давате са обединени и от единомислие в мисърдие на благотворителността. Материалното благосъстояние на сем. Йосифови през цялото време на съвместния им живот се дължи не само на достойната за

hauling up the pieces of the original state of affairs (though carefully preserved and tastefully rearranged in the apartment of Prof. Staycheva) and thus recreating its aura of old times, because after the illegal demolition of the house in 1987 by the municipal authorities the interior ceased to exist in its integrity any longer.<sup>10</sup>

It would be relevant to make a small digression here: for the Bulgarian, and especially for the contemporary Bulgarian, who more readily arranges things in ideological paradigms, than cultivates his living environment, and who usually considers one's disposing of „cultural samples“ in the sterilized manner of arranging museum exhibits to be something more natural than their immediate expressive co-existence with the human being within his vital worldly experience, it is probably difficult to comprehend and perform the innermost core of Secession – Wagner's ideal of *Gesamtkunstwerk*, of the Integral work of art, of the concept of living as art, which was the source of inspiration for the co-creators of this *beneficial dwelling place* – Pencho Koychev and Anna Jossifova. But is any cultural tradition capable of backing up its own samples unless it creates a domicile and spares room for human sojourn?

The architectural arrangement of Sofia before World War II abounded in instances of such a fruitful cultural interaction between local and foreign elements, where the latter came with the placid purpose of collecting the essence of what is purely Bulgarian and caused such rearrangements and syntheses that otherwise (as springing from the purely parochial) would have

времето си заплата на един инженер в Арсенала, какъвто е Петър Йосифов, а и на изключителното търсене на „образцовите“ живописни картини на съпругата му – има много и по-късни свидетелства, потвърждаващи заявленото в една публикация (в. „Ден“, 18.09.1907) на К. Величков: „нейно произведение не се е явило на една изложба било тук – в София – било в Европа, без да е било продадено веднага“. Именно този факт отклоява и чистотата на християнския жест в благотворителността на Йосифова. Едно трогателно документално свидетелство говори за това, как през 1918 г. със съдействието на Екатерина Каравелова, тя устроила във Военния клуб благотворителна разпродажба на свои картини, за да подпомогне българите-инвалиди, пострадали във войните. И заявила на офицерите от дружество „Инвалид“, които я посещават, за да изразят благодарност, че и тя, и децата ѝ ще помагат, „докамо имам сили, и вие имате нужда“. В този свой печален спомен по повод кончината на А. Йосифова, Лулчев, член на дружеството, (което е било добре известно, че тя е по произход чужденка) пише следното, което нека послужи за отговор на всяко историческо фарисейство спрямо образа ѝ: „...Ние, офицерите-инвалиди, губим една покровителка; съпругът ѝ вярна и истинска дружарка-спътница в живота; децата ѝ – истинска майка; България – вярна родна дъщеря (курсивът – мой, Ю. М.-М.). Всички

been unimaginable. Let us remember the *virtuoso* of the cherry-tree canons and the local girls carrying heavy necklaces of gold coins which are woven into the rococo trophies on the stucco at the main entrance-hall of the Sofia Royal palace. They represent an allegory which at once exalts the ethnic Bulgarian essence to a triumphant constituent of the state grandeur. Or let us remember the felicitous emblem of our capital, stated unpremeditatedly by a Swiss journalist and diplomat in the French press (Jean-Pierre Borlos, In: „L'illustre“, 02.09.1943), – „*Sofia, the capital city with Byzantine domes*“<sup>11</sup> – which gives us true idea of the scope of those beneficial interactions with foreign cultures in the course of three or four decades as well as a true idea of the harm we have inflicted on the image of the Bulgarian essence created during the Third Bulgarian Kingdom and lost due to negligence, stupidity and cultural-historical ignorance. Regarding such inspiring visibles today we are forced to conform to the narrow limits of a more or less art-scientific approach.

Hence, in some sense Anna Jossifova enjoyed a happier fortune – she lived in a beautiful house on Macedonia St. in Sofia at a time when 108 types of plants flourished in the gardens of the capital among which phloxes, licorice and tuberoses, and the houses did not rise above the trees. She lived in that capital of the „Byzantine domes“ then under construction...

To inhabit and to re-create sojourn. No wonder that the house of the Jossifovi family with its indisputable character and atmosphere of aestheticism became a natural town center of high

га снемем шанка и га кажем: Бог дава, Бог взема! ... Ти живя смислено, ти остави следи в много сърца, ... а на инвалидите въвхна вяра, че има още добри родни майки, които ни разбираят, подкрепят, когато творим камък по камък родна стряха. А макива хора, като тебе, не умирам: те живеят и ще живеят в нашите сърца.“ (А. Лулчев. Една от първите, във: В. „Инвалид“, 11.01.1931)

През 1921 г. с Указ на цар Борис III Анна Йосифова е удостоена, за заслуги към нацията, с ордена *Дамски кръст, трета степен, с корона*.



Но нека се върнем отново към самото начало на века – на въпроса за общността „Съвременно изкуство“, за ролята на Анна Йосифова в нея, а и на призрачната къща – тогава истинска и пръв в София симптом за по-нататъшния разцвет на българския архитектурен сецесион.

В ретроспективата си върху основаването и развой на дружество „Съвременно изкуство“, публикувана в каталога<sup>12</sup> на юбилейната изложба през 1933 г., Харалампи Тачев разказва за спонтанния начин, по който възниква идеята за създаването му. Х. Тачев и П. Койчев се срещат в София съвсем накоре след като Койчев е завършил първата си архитектурна поръчка – дома на Йосифови, и сега работи върху проекта за плевенския Мавзолей. Той кани приятеля си

culture. The press in Sofia at that time willingly informed about a visit which Queen Eleonora paid to her on May 29, 1909 on the occasion of the first one-man show of paintings by A. Josifova held at her home. A wrist-watch, beautifully inlaid with diamonds and amethysts and bearing the monogram of H. M. Queen Eleonora – a personal gift by the Queen to Josifova – is still preserved. After that Princess Evdokiya regularly visited Jossifova for her painting lessons. A few letters and invitations from the Palace from the period 1909-15 are kept in the archives of E. Staycheva. They bear evidence of some special commissions of paintings from the Palace whose fulfillment earned high esteem of the talent of the painter. According to a note published in the newspaper „Mir“ (from 06.06.1931) Princess Evdokiya visited the exhibition of women-painters then held under Her patronage at the gallery on Aksakov St., where paintings by A. Josifova were posthumously displayed too. Princess Evdokiya bought two paintings from this exhibition and one of them was „Rhododendrons“ by the late Anna Jossifova.

These essentially social commitments do not exhaust the evidence of inner relationship between the personality of Anna Jossifova and that of Queen Eleonora in particular. Both of them shared similar compassionate views on charity. The material well-being of the Jossifovi family throughout their life together was due not only to the then worthy salary of Peter Jossifov who worked as an engineer in the Arsenal, but also to the exceptional demand for the paintings of his wife. There are many later

Тачев в ателието си, за да му покаже чертежите и макета, и докато двамата ги разглеждат, Койчев му обяснява колко много работа за колеги – художници и декоратори, ще се отвори при оформлението на монументалната сграда – но внимателно, иконостаса, стенописите и иконите, скулптурната и дърворезбена украса..., и колко е важно художниците, в чиито „специалности се свързват свободните и приложните изкуства“ да се обединят в изпълнението на такива „архитектонични творби“ (като, в случая, Мавзолея). Така именно се появява замисълът за едно сдружение на художници и архитекти, които в единомислие да изпълняват както екстериора, тъй и интериора като цялостна творба, и да се грижат за повсеместното проникване на една *нова естетика и на „модерния“ стил*. Двамата добре разбират за какво става сума – докато Койчев е завършил в Брюксел, като наред с Барселона на Гауди, е лоното на архитектурния модерн, Тачев е гениален декоратор и освен това – полиглот; възпитаник на нашето Рисувално училище, той сърдечно следи по чуждите художествени списания, които си изписва от Европа, явленията на западната сецесия. Както е добре известно, членове-учредители на дружество „Съвременно изкуство“ през септември 1903 г. стават Х. Тачев и критикът А. Протич, които съставят устава му, и още – архитекти П. Койчев, К. Марицков и Г. Фингов, художниците Ст. Иванов, Н. Михайлов, Д. Даскалов, и

evidences confirming the statement we come across in a publication (In: newspaper „Den“, 18.09.1907) by Konstantin Velichkov: „Not a single painting of hers has been displayed on an exhibition – either here, in Sofia, or in Europe abroad – without being instantly sold.“ It is exactly this fact that brings forward the purity of the Christian gesture in the charity activity of Anna Jossifova. A touching documentary evidence tells us that in 1918 with the assistance of the outstanding painter Mrs. Ekaterina Karavelova she organized at the Military club in Sofia a charity sale of her paintings in order to help the soldiers who had been disabled during the wars. The officers from the „Association of the disabled soldiers“, who came to express their gratitude, were assured by Jossifova that she and her children would continue to render their assistance „until I have the strength to do it and until you are in need“. In his sad memory on the occasion of the death of A. Jossifova, Lulchev, a member of this association, (who was well aware of the fact that she was a foreigner) wrote the following, which I wish to be the answer to every historical Pharisaism aimed at Jossifova’s personality: „...We, the disabled officers, lost a patroness; her husband lost a faithful and true friend and an associate in life; her children lost a real mother; Bulgaria lost a *faithful daughter of the nation* (my italics – J. M.-M.) Let us all take off our hats and say: Man proposes, God disposes! ...You lived a life full of meaning and left your trace in many people’s hearts. You breathed faith into the souls of the disabled soldiers that there are still kind

резбарят-декоративист П. Кънчев. Малко по-късно „идеологът“ на сдружението А. Протич ще каже, че „мисълта за групиране се яви именно между тях, с различни специалности художници, защото те,... в своята практическа дейност са били заставени да се сирят, намират и съвместно работят за окончателната постройка и наредба на съвременната българска сграда (в нейната вътрешност и вънкашност)... пионери на новото съвременно изкуство,<sup>13</sup> което в наши дни си проби път и се наложи на западна Европа. Освен това, новото дружество се постави още по-рязко на българска почва, защото... колкото и да не може да не възприема от западно-европейското изкуство, толкова не трябва да стои със затворени очи спрямо всичко, което може да даде отечеството на младите художници, България, със своите зачатъци от национално изкуство.“ И изтъква „голямата разлика между него и „Дружеството на художниците в България“, което бе занемарило устройството на изложби и се бе отдало на държавни и църковни поръчки, работени набързо и спадащи към шаблона и сляпото чуждо подражание“ (Вж. библ. по бел. 3, стр. 905). Доколкото създателите му – както на практическо, така и на идейно основание, съзначително се разграничават от предхождащото ги „Дружество на художниците в България“, чиито членове са по-старите художници-„академици“ като Мърквичка и А. Митов, и другите учредители на Рисувалното училище

Bulgarian mothers who understand and support us while we are building our home stone by stone. People like you never die: they are alive and will forever stay alive in our hearts.“  
(A. Lulchev. One of the first, In: newspaper „Invalid“, 1.01.1931)

In 1921 with a Decree signed by King Boris III and for services to the nation Anna Jossifova has been decorated with the order *Lady's Cross, third rank, with crown.*

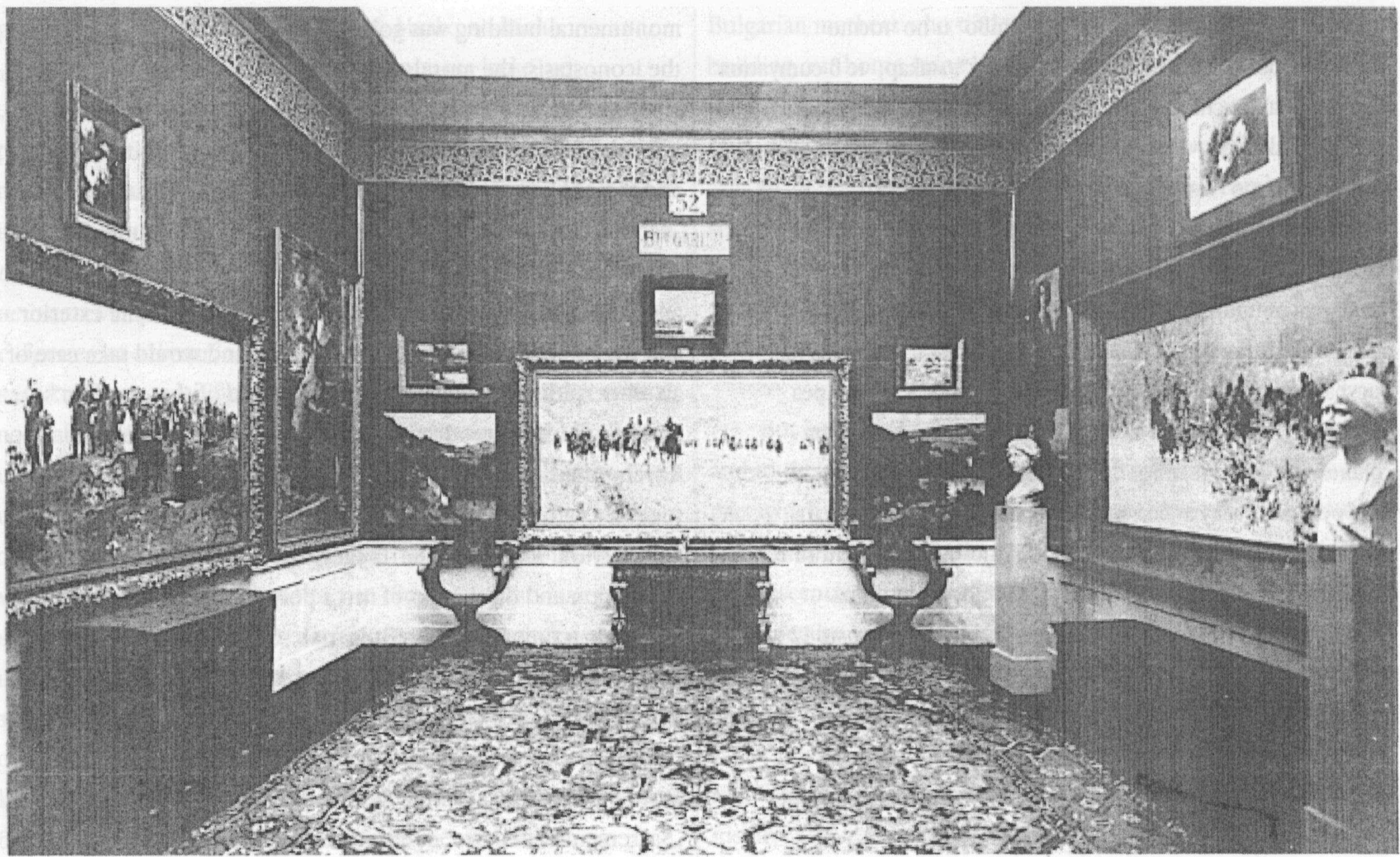


But let us go back to the very beginning of the 20<sup>th</sup> century and to the problem of the „Savremeno izkustvo“ society, to the part which Anna Jossifova played in it, and to the ghostly house – then real – which for the first time in Sofia heralded the future efflorescence of Bulgarian architectural Secession. In his retrospective survey of the foundation and the development of the „Savremeno izkustvo“ society published in the Catalogue<sup>12</sup> of the jubilee exhibition held in 1933, Haralampi Tachev retells about the spontaneity of the idea of its establishment. H. Tachev and P. Koychev met in Sofia soon after Koychev had completed his first architectural commission – the house of the Jossifovi family, and was then working on the project for the Mausoleum in Pleven. He invited his friend Tachev in his studio to show him the design and the model of the Mausoleum and while they were looking at them Koychev explained about the work possibilities for many painters and decorators that the decoration of the

през 1895 г., то „Съвременно изкуство“ и по чисто формален белег е българската „сесия“, макар, че в симуация на тяпърва конституиращи се в изобразителното ни изкуство академични традиции, въпросът за „отмеждянето“ от академията е твърде крехко характеристичен. По-скоро, дружеството се стреми да отговори на актуалния проблем, стоящ пред цялата културна общност, и най-определено формулиран от проф. Ив. Шишманов, стария покровител и приятел на Рисувалното училище, преименувано от него (чак през 1907 г.) в „Художествена академия“, а именно – *kak ga станем европейци, бидейки българи*. Дружеството „Съвременно изкуство“ много бързо успява да спечели популярност, включително и сред писатели, критици и държавници, превръщайки се в своеобразна елитна естетическа общност, която към 1933-та вече има 123 членове. Съвсем справедливо в една своя статия, публикувана в Австрия, проф. Стайчева изтъква типологическото сходство на „Съвременно изкуство“ с Виенския *Sezession*, и особено в ролята им на авангардни движения за градоустройствена култура.<sup>14</sup>

Как собствено са изглеждали нагласите на тази общност за европеизирането на българския дух, обобщено рефлектира Боян Пенев към края на 30-те: „Една синтеза върху основата на българската душа – критично и още по-дълбоко вникване в цялостния характер на чуждите

monumental building was going to present: the stained glasses, the iconostasis, the murals and the icons, the sculptures and the wood-carvings... He also pointed out that it would be extremely important for the artists „whose qualifications combine the free and the applied arts“ to unite their efforts while creating such „architectonic works“ (as in the case of the Mausoleum). That was the outset of the idea about establishing a union of artists and architects who would unanimously create both the exterior and the interior as an integral work of art and would take care of an all-pervading *new aesthetic doctrine and of the „modern“ style*. Both understood very clearly the meaning of all this. Koychev had completed his education in Brussels which together with Barcelona of A. Gaudi was the cradle of the architectural *moderne*, and Tachev was a real genius in decoration and on the top of it – a polyglot. He had received his academic training from the Bulgarian „State School of painting“, but passionately kept up with the events in the contemporary Western art on the pages of the magazines he subscribed for from abroad. It is a well-known fact that in September 1903 H. Tachev and the art critic A. Protich became founders of the „Savremenno izkustvo“ society and stipulated the rules of the organization. The other founders are the architects P. Koychev, K. Marichkov and G. Fingov, the painters St. Ivanov, N. Mihaylov and D. Daskalov and the decorative wood-carver P. Kanchev. Some time later the „ideology leader“ of the society A. Protich would say that „the idea of forming a group was born among



Фотография от 1909 г., показваща салона на българската секция на международната художествена изложба в *Glas-Palast*, Мюнхен. Сред творбите на Я. Вешин, Н. Михайлов, А. Николов и др., ясно се разпознават двата натюрморта от Анна Йосифова във високите участъци на стените.  
(Снимката е в ЦДА, ф. К3, оп. 17, а.е. 286.)

A photograph from 1909, showing the exposition-hall of the Bulgarian section at the International art exhibition held in *Glas-Palast*, Munich. Amidst J. Veshin, N. Michaylov, A. Nikolov and others' works one can clearly discern the two still lives by Anna Jossifova hung on the upper walls.  
(The photograph is kept in the Central State Archives, f. K3, inv. 17, a.i. 286.)

култури, както и усвояване на това, което би било наистина от значение за нас и което би отговаряло на действителните ни нужди. Далечният идеал би бил: да примирим предметността, съвестността и дълбочината на немската мисъл с френския стил в нас, да противопоставим грубия български утилитаризъм на руския нравствен идеализъм, да победим сухия догматизъм чрез свободните форми на английското творчество, да придадем на нашия органичен индивидуализъм смисъл и да го облагородим чрез широката социалност и универсалистичния дух на Франция. Да можехме това!"

(Цит. по Ст. Попов. Българската идея, С. 1994, стр.74.)

Позволявам си това отклонение, за да можем по-ясно да си представим атмосферата и средата, в която личността на Йосифова бива възприета, и в която творчеството ѝ придобива ключов смисъл. Защото тя бива поканена за член на сдружението още през 1904 г. и участва редовно в ежегодните му общи изложби около Коледа в София до края на живота си, както и във всички представителства с творби на негови членове в „югославянските“ (общобалкански) и международните художествени изложби в Белград (1904, по случай коронацията на сръбския крал Петър I), Лондон (1907), Мюнхен (1909), Венеция (1910), Рим (1911).

За причастността на Йосифова към един „пъвътрешен“ кръг на „Съвременно изкуство“ – на неговите

artists with different specialties because in their practical activity they had been forced to search and find each other and work together for the *final construction and arrangement of the contemporary Bulgarian building (in its exterior as well as in its interior)* ... *pioneers of the new modern art*,<sup>13</sup> which at that time forced its way and established itself in Western Europe. Moreover, the new society stood even more firmly on Bulgarian soil because even if it could free itself from the inevitable influence of Western European art, it should not keep its eyes closed to everything that native land can give to the young painters, that is Bulgaria with its germs of national art.“ He pointed out „the big difference between this society and „The Association of Artists in Bulgaria“, because the latter had neglected the organization of exhibitions and had dedicated all its efforts to commissions from the state and the church, which were quickly fulfilled, conventional and blindly imitative“ (See the bibliography in note 3, p. 905). Since the founders of the new society deliberately differentiated themselves, both in practice and in ideology, from their predecessor „The Association of Artists in Bulgaria“, whose members were the older „academic“ painters like Mrkvitchka, A. Mitov and the rest of the founders of the „School of painting“ in 1895, it became evident that even according to its purely formal traits „Savremenno izkustvo“ is the Bulgarian equivalent of a „secession“. Though in the context of the still constituting „germs“ of an academic tradition in our visual arts the problem

най-ярки представители, свидетелства и присъствието ѝ като единствена дама в декорацията на една малка, изящно илюстрирана със сецесионни винетки книжка с литературни етюди от Протич – „Ева (скици и впечатления)“, С., 1907. Корицата ѝ е оформена от Ал. Божинов, екслибрисът на Протич е нарисуван от Х. Тачев, специален монограм – от арх. К. Маричков, а винетката с перуники от Йосифова украсява сантименталната новела „На бал“.

Първата изложба, на която в София публично се излагат картини от Йосифова – четири маслени натюрморта с цветя и два акварела, единият от които изобразява рози, а другият – пейзаж от немски град (последният сега в колекцията Стайчева), е и първата на групество „Съвременно изкуство“. Тя е открита през декември 1903 г. в Казиното (тогава София все още не разполага с нарочна художествена галерия), устроена „без никаква морална и материална помощ от страна на правителството“, разполага с първия в България каталог на художествена изложба, и е още по-интересна с това, че заявява веднага силен акцент върху декоративното изкуство, и едно от важните намерения на групата за продуктивни взаимовръзки с индустриския дизайн. Прозорците на салона са били, по идея на Х. Тачев, закрити с килими от фабrikата на Куцев – с воината цел да бъдат показани като декоративни образци, и да оформят

about the „separation“ from the academy had a very fragile characteristic validity. The Society rather strived to find an answer to the topical problem faced by the entire cultural milieu and most eloquently formulated by Prof. I. Shishmanov – the genuine patron of the „School of painting“ who later on (in 1907) changed its name to „National Art Academy“. He put the problem that way: *how to become Europeans being Bulgarians at the same time*. The „Savremenno izkustvo“ society quickly gained popularity also among writers, critics and statesmen and transformed into a peculiar elite aesthetic union whose members in 1933 already amounted to 123. In an article published in Austria Prof. Staycheva has rightly pointed out the typological similarity between „Savremenno izkustvo“ society and the „Wiener Sezession“ and especially their role of vanguard movements for the culture of urban development and design.<sup>14</sup>

The concepts of this society for the means of introducing European values into Bulgarian spirit are generally reflected by Boyan Penev at the end of the 30's: „A synthesis in the virtue of Bulgarian soul, a critical and even deeper probing into the overall character of foreign cultures and the acquisition of what would be really significant for us and would correspond to our actual needs. The far-away ideal would be to reconcile in ourselves the objectivity, the consciousness and the depth of German thought with the French style, to oppose the crude Bulgarian utilitarianism to the Russian moral idealism, to overcome the dry dogmatism with the help of the free forms of English creativity, to

подходящо за изложбата вътрешно пространство. Тачев излага проекти за танци, а художественото дърводелство е представено с три предмета, сред които особено внимание предизвиква сложният проект за „окачалка“ (с шест рисунки, огледало и дърворезба) на Фингов, Маричков и Тачев, за съжаление, достъпен за нас вече само по описание на Протич. П. Койчев представя своя проект и фотографии на къщата на Йосифова. „Он изложителите, нечленове на групата – пише Протич<sup>15</sup> – с най-художествени неща е застъпена г-жа Йосифова. Нейните цветя са съвършено пластични и главно – особено меки...“ Княз Фердинанд посещава изложбата и изразява възхищение от някои картини и килимите на Кусев. Не разполагаме с историческо сведение което точно от картините Той е откупил тогава,<sup>16</sup> но безусловно донякъде и поради Неговия жив интерес, впоследствие всички (!) изложени произведения са били откупени.



В обзорните си анализи на последвалите изложби на „Съвременно изкуство“ през първото десетилетие А. Протич неизменно подчертава художественото превъзходство на „дамите и архитектите“, завършили в чужбина, като по правило измежду дамите първенство по живописна зрелост отдава на Йосифова, обично следвана

give sense to our innate individualism and refine it with the broad social essence and the universal spirit of France. I wish we could do that!“ (Cited according to St. Popov. The Bulgarian Idea, Sofia. 1994, p. 74)

I allowed myself to make this digression so that we could more clearly imagine the atmosphere and the environment where the personality of Jossifova had been accepted and where her creative works had acquired paramount importance. Because she was invited to become a member of the Society in 1904 and since then till the end of her life she participated in its annual exhibitions held at Christmas, as well as in every representation of works of its members at the so called „Southern Slavonic“ (Balkan) shows, and at a number of great international exhibitions: Belgrade (1904, on the occasion of the coronation of the Serbian King Peter I), London (1907), Munich (1909), Venice (1910) and Rome (1911).

The fact that Jossifova belonged to an „inner“ circle of the „Savremenno izkustvo“, is also suggested from her being the only lady among other most outstanding members of the society, participating in the delicate design of a small book, containing literary etudes by Protich – „Eve (sketches and impressions)“, Sofia, 1907. It was beautifully illustrated with Art nouveau vignettes. The cover was mounted by Al. Bozhinov, the *ex-libris* of Protich was drawn by H. Tachev, there was a special monogram by arch. K. Marichkov and the vignette with irises by Jossifova decorated the sentimental novelette „On the ball“.

ом Анета Ходина, достойна „представителка на мюнхенския Jugendstil“. Известната схематичност и ритмично повторяящ се, макар и утвърдителен лаконизъм, който не можем да не забележим в преценките на Протич за картините на Йосифова, най-вероятно може да се обясни с една своеобразна „недораслост“ на тогавашната българска естетическа мисъл до степента на абстракционност на самия жанр *Blumen-Stilleben*, до смисъла на съществуването на този жанр изобщо в континуума на европейския хуманизъм – ритуалната естетизация на „мъртвата природа“, съпроводена с внушението на религиозния престинкт *memento mori*. Произходът на т. нар. „флористичен“ намюрморт във фланандските и холандските школи, (в чиято традиция можем, макар и с някои уговорки, да привидим живописната ориентация на А. Йосифова), за разлика от „ботаническата“ му разновидност в изкуството на Северния Ренесанс (представена изначално в рисунки на Дюрер; а по-късно – от Гьоме), ни води пряко към един вид изобразителна алегоризация на декоративни „отломъци“ от библейски сюжети в живописните пана на Рогир ван дер Вейден, Мемлинг и др., където във вазите, украсяващи трона на Божията мајка, или пък предния план на сцената Рождество, са изобразени цветя с отчетлив религиозно-символичен смисъл – перуниките, например, означаващи Небесната Царица; канделаките – душевната болка на Дева Мария по Страстиите Христови; а белите лилии – нейната

The first exhibition displaying works of Jossifova to the public was at the same time the first exhibition of the „Savremenno izkustvo“ society. There she participated with four paintings: four oil still-lives of flowers and two water colours: one depicting roses and the other – a landscape from a town in Germany (now in the collection of Emilia Staycheva). The exhibition was inaugurated in December, 1903 in the Casino (at that time there was no art gallery in Sofia) and was organized without „any moral or financial support from the government“. It published the first Bulgarian catalogue of an exhibition of paintings and is even more interesting due to the fact that it immediately put a pronounced stress on the decorative art and declared one of the most significant intentions of the group for establishing productive relations with industrial design. It was Tachev's idea to cover the windows of the hall with carpets manufactured in the factory of Kusev with the twofold purpose to display them as decorative articles and to create appropriate interior space for the exhibition. Tachev displayed his project of wall-papers and the artistic carpentry was represented by three articles among which a complex design of a „hanger“ (with six drawings, a mirror and wood-carving) made of Fingov, Marichkov and Tachev attracted special attention. Unfortunately we can judge it only by its description left by Protich. P. Koychev presented his project and photographs of the house of the Jossifovi family. Protich wrote<sup>15</sup> that „among the participants who are not members of the group, the most artistically spirited

непокътната чистота. При обособяването на иконографията на флористичния натюрморт в ранния 17 век, на този своеобразен „екстракт“ от библейската символика – от майстори като Даниел Сегерс, Ян Брюгел Стария, Ян Давидс де Хеем – в нея се възмогва едно още по-абстрактно езотерично внушение на ренесансовата поемика: възприятието на откъснатия цвет като знак за бързотечността на времето, за тленността на красотата и на цветущия живот. Интуицията на късния Ренесанс за „карнавалното“, склонността към едно необуздано веселие и към никак „папагалски“-пъстроцветни костюми, са може би пряко свързани с онова нестихващо на времето любопитство към природните творения – птиците, гадинките, цветята, зрелите плодове – на които е гадено севашо великолепие, мистериозно заради техния тъй крамкомраен живот; човекът всуе се опумва да наподоби тая „несмислена“, съвършена красота на неразумните твари, но остава безсилен да победи съдбата на своя род – времето, и тази малка, но неизлечима тъга се отпечатава в отгадената изписаност на „*мъртвата природа*“. Както казва Бенямин, ние сме наследили от съкровищницата на европейското общество една стара ценна монета – от едната ѝ страна стои меланхолията, а от другата – смъртта...

Отиносително младата българска живопис се разкрива пред погледа на (доста безкомпромисния към нея) критик и историк Протич главно в развитията на по-

articles are presented by Mrs. Jossifova. Her flowers are plastic in a superb manner and what is most important – they are extremely soft...“ Prince Ferdinand visited the exhibition and expressed his admiration for some of the paintings and for the carpets manufactured by Kusev. There is no evidence about the paintings He bought then,<sup>16</sup> but afterwards all (!) the exhibits displayed were bought, which was undoubtedly partly due to His keen interest.



In his surveys and analyses of the subsequent exhibitions of „Savremenno izkustvo“ in the first decade of the last century Protich invariably pointed out the artistic superiority of „the ladies and the architects“ who had graduated abroad. As a rule, among the ladies artistic maturity was first and foremost ascribed to Anna Jossifova usually followed by Aneta Hodina, „a merited representative of the Munich *Jugendstil*“. The sketchiness and the rhythmically occurring though positive terseness of the judgement of Protich when expressing his opinion of the paintings by Jossifova can not pass unobserved. They are most probably due to a peculiar „underdevelopment“ of the aesthetic thought in Bulgaria at that time in relation to the extend of abstraction of the genre of *Blumen-Stilleben* and to the meaning of the existence of this genre in the continuum of European humanism – the ritual aesthetization of „lifeless nature“ accompanied by the suggestion of

непосредствено „хуманистичните“ жанрове като „битовата картина“ и портрета, или историческата и „девствено-митологична“ сюжетност. Натюрмортът е слабо развит, ако изобщо се наблюдава, освен у Йосифова, замова тя е, така га се каже, „сама за себе си стоеща“; замова Протич, а и другите, могат да съдят за постиженето ѝ само по „мягкостта, нежността“ и „сигурността“ в изпълнението на нейните цветя, общо взето – по едни чисто позитивно-психологически разчетени белези. Ако трябва да преизтълкуваме цялото това възприятие в светлината на Беняминово съждение, то Протич и другите са почувствали в натюрморта, може би, очертанията на меланхолията, но не и неизбежната ѝ алегорическа иерархия – същността на смъртта... На едно по-усреднено равнище на възприемане в изображенията на Йосифова се адмирира гори главно успешното натуросъобразие – способността им да създават (илюзорното) впечатление за присъствието на „истинските“ цветя, с техния аромат и естествено обагрени форми.

Тук следва да напомним, може би, сходната перцептивна ситуация в Западна Европа по времето на обособяването на жанра – когато в иерархията на ценностите, постановявана за обществото от най-авторитетни съдиици по въпросите на изкуството, натюрмортите на цветя са заемали по-ниските етажи, докато по-високите са неизменно запазени за

the religious preinstinct *memento mori*. The origin of the so called „floristic“ still-life in the Dutch and Flemish schools (in whose tradition we can, though with some reservation, find the grounds for the pictorial orientation of Jossifova), unlike its „botanical“ variation in the Northern Renaissance (represented originally in the drawings of Dürer and later by Goethe), leads us directly to a kind of pictorial allegorizing on decorative „fragments“ of the Biblical scenes such as found on the canvases of Rogier van der Weyden, Hans Memling, etc. There flowers bearing precise religious-symbolical meaning are depicted in the vases decorating the Throne of the Holy Mother or in the foreground of the scene of the Nativity. For instance the irises symbolize the Queen of Heaven; the columbines – the torments of Virgin Mary during Christ's Passion and the white lilies – Mary's intact purity. In the process of the formation of the iconography of the floristic still-life in the first half of the 17<sup>th</sup> century – of this peculiar „extract“ of Biblical symbolism – by masters like Daniel Seghers, Jan Breugel the Elder, Jan Davidsz de Heem – an even more abstract esoteric suggestion of the Renaissance poetics mastered strength through it: the cut off flower was viewed as a token of the swift-flowing time, of the perishable nature of beauty and of flourishing life. The intuition of the later Renaissance for the „carnival“ element, the tendency toward a wanton gayety and the somewhat „parrot-like“ variegation of the costumes were probably directly linked to the invariably keen curiosity of the epoch to those natural phenomena – the birds, the creatures, the flowers, the ripe fruits – which have been

т.нр. „жанрова живопис“. „Тези творби [т.e. натюрморти] – б. а.], показващи малките неща на човечеството, много рядко са били приемани в колекциите на музеите.“<sup>17</sup> Интересът към тях, събуден оказионално от Бранденбургския Курфюрст, който през 1647 г. разменя с Йезуитската църква в Антверпен няколко мощи на светци от Берлинската катедрала за един само флорален натюрорт от Сегерс, се превръща в музейно-колекционна ценност едва в хода на 19 век, под влияние на буржоазното просветителство. Разбира се, развитата бургерска култура, за която интериорът е преди всичко „убежище на колекционера“ (Бенямин), импрегнира във влечението си към натюрморта своята по-секулярна семивност, склонността си към култивираните наслади и чувствени удоволствия на приватното битие. Алегоричната значимост на цветния натюрорт поизбледнява, а се въздига чисто декоративната му стойност. През първата четвърт на 19 век, флористичният натюрорт се възражда блъскаво в работите на изумителния майстор, виенчанина Йозеф Ниг, който рисува с масло, или с (особено трудната техника) емайли върху порцеланови пана – за Виенската порцеланова манифактура на Хабсбургите.

Натюрморти на Йосифова не са изпълнени точно в изключително „подробния“ живописен канон на flamandsko-holandската „флористична“ традиция, по-близък до която е Йозеф Ниг, нито точно в модула на сецесионната линеарно-

енowed with striking and even mysterious magnificence because of their transient life. Man in vain tries to imitate this „non-premeditated“, immaculate beauty of the unreasonable creatures, but remains unable to overcome the doom of his kin – the Time, and this minute and yet incurable sorrow has impressed itself in the dedicated depiction of the „*nature morte*“. As W. Benjamin puts it, we have inherited from the treasury of European society the ancient and valuable coin of allegory – its one face is melancholy, and the other is death...

The relatively young Bulgarian art of painting revealed itself to the eyes of the (quite uncompromising) critic and historian Protich mainly in the development of the more immediately „humanitarian“ genres like the „scenes from everyday life“ and the portrait, or in the historical and „innocently mythological“ range of subjects. The still-life was poorly developed and was hardly represented elsewhere but in the paintings of Jossifova, that is why she was, so to speak, „standing on her own“. That is why Protich and the rest could judge her achievement only by the „softness, tenderness“ and the „confidence“ in the manner her paintings of flowers were executed, i.e. – by characteristics differentiated on a purely positively-psychological ground. If we are to interpret once again this opinion in the light of the words of Benjamin, then it would become clear that Protich and the rest have probably felt how the still-life delineated melancholy but not in its inevitable allegoric inseparability from the images of death... On a rather average level of perception the paintings of Jossifova

плоскостна стилизация на растителния мотив. Те ни се представят в един разпознаваем индивидуален стил със силно декоративни външения. В някои от ранните ѝ (учебни) скици и рисунки наистина може да се види известен „ботанически“ натурализъм, но зрелите ѝ работи, рисувани в България, изобразяват с един по-скоро лек, импресишен рисунък, четливата пластика на „мъртвата природа“; в акварелите цветята са помопени в чувствената, атмосферична прозирност на фона и сякаш светлинно излъчват своето естество, а в маслените картини – тъмните, дълбоки фонове събуджат родството със старите холандци, и меко приютяват настелните хармонии на букетите.

Постепенно, изглежда по логиката най-малкото на една конгениалност на живописните им търсения в сферата на елитарната, салонна изобразителност, макар и в различните жанрове на портрета и натюрморта, се случва сближаването на Никола Михайлов и А. Йосифова, което се манифестира в една тяхна съвместна експозиция в София през септември 1907 г. Въщност, на нея са представени с няколко живописни творби и забележителният символист Гошка Дацов, както и поканеният за участие от Йосифова неин бивш немски преподавател проф. Лайцен. (Вероятно поканата ѝ е била отправена като отговорен жест за нейното участие в ретроспективна изложба на възпитаниците на художественото училище в Брауншвайг,

were appreciated mainly because of their successful imitation of nature – their ability to create the (beguiling) impression of the presence of „real“ flowers with their scent and naturally coloured forms...

Here we have to remind probably of the similar perceptive situation in Western Europe at the time the genre was establishing itself, when in the hierarchy of the values stipulated for the society by the most influential art critics, the still-life paintings of flowers took the lower steps while the higher were invariably reserved for the so called „genre painting“. „Such works of art [i.e. the still-lives] showing the small matters of humanity would have hardly been collected in a museum.“<sup>17</sup> The interest in them was aroused occasionally by the Great Elector of Brandenburg who in 1647 offered the Jesuit church in Antwerp several relics from the Berlin cathedral in exchange for a flower painting by Seghers. But this interest became a value from the point of view of museums and connoisseurs' collections only in the course of the 19<sup>th</sup> century under the influence of the bourgeois enlighteners. Of course, the highly developed Bürger culture which conceived the interior mainly as the „refuge of the collector“ (Benjamin), impregnated its attraction to the still-life with its more secular sensitivity, with its propensity toward cultivated pleasures and the lusty sensuousness of the private life. The allegoric significance of the floral still-life shrivelled away and its decorative value came to the forth. In the first quarter of the 19<sup>th</sup> century the floristic still-

състояла се по-рано същата година. Един пейзаж от Лайцен, показван на изложбата в София, сега се намира в колекцията Стайчева.) За съжаление, малко се знае за харектера на творбите, съставили тази изложба, и особено онези на Г. Дацов, чието творчество, освен, че е слабо проучено към днешна гама, е и в голяма своя част унищожено при бомбардировките на София, но пък на времето си тя е възбудила драматичен дебат. Радикално отрицателната рецензия на творбите на Йосифова, Михайлов и младия Дацов от „някой си г-н Д. Тодоров, представил се като художествен критик“ във в. „Гражданин“ (02/03. 09. 1907 г.) предизвиква Константин Величков да публикува страстен „Апел към българските художници“ (в. „Ден“, 18.09.1907 г.). Изказаното от Д. Тодоров по повод на изложбата и мъгло обосновано мнение, че „ние, българите в частност, нямаме свои оригинални художници и художество“; и че „да се говори за наше, българско изкуство е просто смешно“ подобужда блъскавата мисъл на хуманиста тук да се отмее във филигранна ирония и унищожителен гняв към нахалното невежество на този „глуп профан“. И макар че той не пропуска да подчертава персонално таланта и на другите двама засегнати художници, както и достойнството на националното изкуство, най-неукротимото възмущение на Величков е причинено всъщност от посегателството срещу името на Йосифова. Понеже, според него, тя е „художница, която в областта на цветята и на пейзажите

life was brilliantly revived in the works of the astounding master, the Viennese Joseph Nigg who painted in oil or used (the extremely difficult technique of) overglaze enamelling on porcelain plaques – for the Vienna porcelain manufacture of the Habsburgs.

The still-lives by Josifova do not strictly follow the immensely „elaborate“ pictorial canon of the Flemish and Dutch „floristic“ tradition which is abided more strictly by Joseph Nigg. They do not follow the module of the linear and tabulated floral ornament, typical of the Art Nouveau stylization either. Her still-lives present themselves in an easily distinguishable individual style with strong decorative influence. Certain „botanical“ naturalism can be noticed in her earliest (student's) sketches and drawings but her mature works, painted in Bulgaria, depict the neat plasticism of „lifeless nature“ with rather light and vulnerable lines. In her water colours the flowers are dipped into the sensuous, airy transparency of the background and radiate their substance as if by means of light. In her oil paintings the dark and deep backgrounds awake the feeling of relationship with the old Dutch masters and softly provide shelter for the pastel harmonies of the flower bunches.

Gradually and seemingly following the logic of at least congeniality in their artistic gropings in the dignified appearance of elite and parlour painting though in the genres of the still-life and of the portrait respectively, Anna Jossifova and Nikola Mihailov drew closer to one another. This fact was

достига до ненадминуемо съвършенство,... и всяка нейна картина е един шедъвър.“ А Тодорову не погобава да говори за нея освен на колене! Накрая той призовава „млади и стари български художници“ да му изпратят свои подписаны промести срещу нелепата критика, за да засвидетелстват заедно с него уважението си към „обидената художница и оскверненото изкуство“.

Тази, разбира се, донякъде провокирана от искрен гняв възвишена апология, отъждествяваща Йосифова със самото художество, и то присъдена от безусловния критически авторитет на К. Величков пред няколко поколения интелектуалци, е може би най-високата оценка, давана някога на нейната творческа личност, но тя, гори и ако е засилена от обстоятелствата, все пак ни дава обективна представа за същинското място, опредено на художницата в българското изкуство в началото на миналия век, и това място е далеч над „второстепенно“.

Омък напатък одобрителните и адмиративни отзиви не спират да съществуват всяка живописна поява на Йосифова пред софийската публика – всички български ценители добре познават своята несравнима „живописка на цветя“, макар че в жанра към 1919 г. вече убедително се проявява и талантът на Елисавета Консулова-Вазова. Привидяното от съвременния им критик Б. Ст. Митов<sup>18</sup> предполагаемо състезание, гарнирано с лош педагогически привкус, обаче не отразява адекватно нито

manifested in their joint exposition in Sofia in September, 1907. However there were other two participants in this exhibition: the remarkable symbolist Goshka Datsov with a few of his paintings and the former German tutor of Jossifova, Prof. Leizen, whom she had invited. (Probably her invitation was a response to her participation in a retrospective exhibition of the students of the Art School in Braunschweig held earlier the same year.) A landscape by Leizen, once included in that exhibition in Sofia, is now part of the collection of Emilia Staycheva. Unfortunately we know little about the character of the paintings from this exhibition, especially of those by G. Datsov, whose creative works apart from being poorly investigated up to date, were destroyed to a considerable extend during the bombing in Sofia. But at the time of question the exposition provoked a dramatic debate. The radically negative review of the paintings of Jossifova, Mihailov and the young Datsov, written by „a certain Mr. D. Todorov introducing himself as an art critic“ and published in the newspaper „Grazhdanin“ (01/03.09.1907) proved to be a challenge for K. Velichkov to publish an ardent „Appeal to Bulgarian painters“ (In: newspaper „Den“, 18.09.1907). The vaguely reasoned judgement of D. Todorov that „we, Bulgarians in particular, do not have authentic art and artists of our own“ and that „it is simply ridiculous to talk about Bulgarian art“ provoked the brilliant thought of the humanist to cast a mould of filigree irony and devastating anger because of the impertinent nescience of this

индивидуалните амбиции, нито съответните пластически постижения на гвеме артистични дами. Сравнението между тях е по-уместно въз основа на общата им колекционерска страст към българските стариини – шевици, керамика, килими, накити – неизчерпаем извор, особено за Йосифова, на мотиви за синтезирането на „високия“, старобългарски орнамент в съвременното ѝ българско изкуство. Последователността на Йосифова в нейната отдаеност на естетиката „да съживява“ в отрадни гледки *мъртвата природа* на цветята е тъй безусловна и продуктивна, че всъщност в нашето изкуство може би и до днес в това отношение тя няма с кого да бъде сравнявана. В обезлюдението ѝ картини цветята са „нешо в себе си“ – природи, независещи от човешкото присъствие, за което можем да се госемим само по тяхната откъснатост, и – рядко – поставеност във ваза или на ръба на мебел; винаги в пълноцветие, но по-скоро меланхолно обагрени. В интериорите на софийските буржоазни домове, в които е все още слабо позната, или съвсем отсъства „ритуализираната“ визия на една, импрегнираща причастността на всички семива наслада в консумацията на природното изобилие, *натюромортите* на Йосифова въвеждат съзерцанието на един нов вид красома – в нейния маниер естеството на цветята се разкрива в интеракцията на културни сили: човешкото и не-човешкото, божественото и изкуственото.

„braindead ignoramus“. Velichkov did not omit to make personal reference of the talent of the other two offended painters and to uplift the dignity of our national art, but his unabated resentment was caused by the outrage against the name of Jossifova. In his opinion „she is a paintress who reaches unsurpassable perfection when depicting flowers and landscapes... and every painting of hers is a real masterpiece.“ Todorov had the right to talk about her only bending down on his knees! At the end Velichkov invoked „young and old Bulgarian painters“ to sign and send him their protests against the ridiculous critic in order to back up his respect towards the „insulted paintress and the desecrated art.“

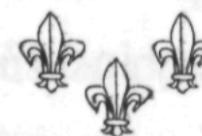
This exalted apology indeed provoked to a certain extend by sincerely felt indignation, identified Jossifova with art itself. Done by the indisputable authority of K. Velichkov as a critic respected by several generations of intellectuals, this is probably the highest estimation that has ever been made of her creative personality. Despite the fact that it may be slightly exaggerated by the circumstances, it still gives us an objective idea of the real place assigned to the artist in Bulgarian art from the beginning of the previous century – a place that is by no means a „secondary“ one.

From then on the approving and admiring response never failed to accompany every artistic appearance of Jossifova in front of the audience in Sofia. All Bulgarian connoisseurs knew very well their „matchless painter of flowers“ in spite of the fact that by

Когато към края на 1930 г. художницата организира последната си, самостоятелна изложба с около 55 от нейните превъзходни картини на цветя, в Трънковата галерия на „Аксаќов“ №16, открита с „въодушевително слово“ от писателя Добри Немиров, не се намира вече нито един глас, който да ѝ възрази. Възторжени съобщения, рецензии и впечатления са публикувани своевременно във вестниците „Независимост“ (29.11.1930), „Кръгосвет“ (07.12.30), „Български народен театър“ (10.12.30), „Упро“ (28.11.30), „Македония“ (24.11.30), „Търговско-промишлен глас“ (27.11.30). Още през 1909 г. Йосифова е поканена и става член на *Union Internationale des Beaux-Arts*, Парижки съюз на художници, основан от Пол Адам и Огюст Роден през 1905-та. Това признание малко се знае сред съвременниците ѝ, но посмъртното представяне на нейните картини в Изложбата на жените-художнички през 1931 г., специално изтъква тогава водещият художествен критик Васил Друмев в издавания на френски език в. „La Bulgarie“ (06.06.31). Почетното ѝ място отбелязват също и в. „Мир“, „Заря“ и много други. *In memoriam* проф. Стефан Баджов пише: „Анна Йосифова беше от ония художници, които имат свой определен път и неизменно, в продължение на десетилетия го следват без да се влияят от разни течения и навеи. Тя си отиде с чиста съвест, че служи на изкуството с любов и искреност“ (в. „Нива“, 15.01.1931 г.). Знаменателна е публикацията на паметно признание от Сурак Скутник, проонсиран противник на сецесионовия

1919 in the same genre the talent of Elissaveta Konsulova-Vazova had started to manifest itself in a persuasive manner. But the putative competition between the two spotted by their contemporary critic B. St. Mitov<sup>18</sup> and garnished with a bad pedagogical taste does not adequately reflect neither the individual ambitions, nor the respective plastic achievements of the two artistic ladies. The comparison between them would be more appropriate on the ground of their shared passion to collect Bulgarian antiques – embroideries, ceramics, carpets and jewellery – which became (especially for Jossifova) an inexhaustible source of motifs for the process of entwining the „high“ Old-Bulgarian ornament into modern Bulgarian art. The consistent dedication of Jossifova to the aesthetics of „breathing new life“ in the dead nature of the flowers thus producing delightful sights is so unconditional and productive that up to now in Bulgarian art there is no one to match her in this respect. Her figure-free paintings depicting flowers are „something on its own“ – various species of nature that are undependable of human presence. This can be guessed only by the fact that the flowers are cut off and – rarely – put in a vase or at the edge of a piece of furniture; they are fully-coloured but in the hues of melancholy. In the interiors of the bourgeois houses in Sofia where the „ritualized“ vision of a consummation of natural diversity, demanding the participation of all senses, was yet vaguely evident or was absent altogether, the still-lives of Jossifova introduced the contemplation of a new kind of beauty. Her manner of painting

гекоративизъм, във в. „Слово“ (05.01.1931 г.): „Йосифова е една от първите наши жени-художнички. ... Със завидна упоритост и неотслабващ интерес към изкуството си работи до последните си дни....“ На юбилейната изложба на дружество „Съвременно изкуство“ през 1933-та са експонирани шест платна от покойната А. Йосифова.



През 1910 г. у нас започва да излиза първото истинско списание за изобразително изкуство „Художествена култура“ – малката, но интензивно мислеща колегия от негови постоянни автори следи отблизо развитието и изявите на „Съвременно изкуство“. В обзорната статия на В. Друмев върху VI -та художествена изложба на дружеството (1910 г., кн. 4-5) се подчертава и значителния, естетски характер на българското участие в големите международни изложби във Венеция през 1910 г. и в мюнхенския *Glas-Palast* преди това, защото това участие „не зависи от нашата воля само, а, на първо място – от административните на респективните изложби, които служат единствено на култа към чистото изкуство, придържайки се в законите на съвременната естетика“.<sup>19</sup> В статията са преподуцирани и две от платната на Йосифова, изнесени на VI -та изложба – „Гладиоли“ и „Полски цветя“.

Тази изложба е особено знаменателна за нас, защото в отзивите за нея срещаме и първото споменаване за

reveals the nature of the flowers by the interaction between cultural forces: the human and the non-human, the godly and the artificial.

When at the end of 1930 the painter organized her last one-man show comprising about 55 of her marvellous paintings of flowers in Trapkov's gallery on 16, Aksakov St. in Sofia and it was inaugurated with the „inspired speech“ of the writer Dobri Nemirov, there was not a single opposing voice. Enthusiastic notes, reviews and impressions were published opportunely in the newspapers „Nezavisimost“ (29.11.1930), „Kragosvet“ (07.12.30), „Bulgarski naroden teatar“ (10.12.30), „Utro“ (28.11.30), „Macedonia“ (24.11.30), „Targovsko-promishlen glas“ (27.11.30). Yet in 1909 Jossifova was invited to join and became a member of „Union Internationale des Beaux-Arts“ – a Paris union of artists, founded by Paul Adam and August Rodin in 1905. Her contemporaries were not well aware of this recognition of her work but the posthumous representation of her paintings on the Exhibition of the women-painters in 1931 was noted specially by the then leading art critic Vassil Drumev in the newspaper „La Bulgarie“ (06.06.31), which was published in French. Her credit is done by the newspapers „Mir“, „Zarya“ and many others. *In memoriam* Prof. Stefan Bajov writes the following: „Anna Jossifova was a painter with a direction of their own, who follows her own path invariably throughout decades without being influenced by certain trends and whiffs. She left us with clear conscience that she had served art with love and

изложени от А. Йосифова декоративно-приложни работи, в обособения „керамичен отдел“ на експозицията. Д-р Н. Пемков ни осведомява, че освен в „разкошните табла с галантно еталирани“ лилии, карамфили и рози, сякаш излъчващи своеобразието на ароматите си, „еднакво изкуство проявява г-жа Йосифова и в горените цветя, върху дърво или велур“. Той споменава за „един разкошен дървен стол с висок гръб“, за „две странични високи масички, подложки на две разкошни вази – рисувани от същата – кървавия mak със зеленика или дива роза“, и също за „възглавничка с паунови пера и две рамки“, без да уточнява техниките на тяхната направа (в. „Вечерна поща“, 11.01.1911г.). За съжаление, ние не знаем къде могат да се разгледат сега тези бегло, но с очевидна възхита описаны от Пемков предмети, но се надяваме, че дълги години са раздавали погледа на някогашните си клиенти, и може би до днес облагородяват нечий дом.

В друга статия, посветена на постоянната експозиция в новоустроената тогдашна от Трънко Василев първа софийска галерия, авторът Видю съобщава за „пирографии от г-жа Йосифова – една българска Клайн“, <sup>20</sup> изложени там, в „залата за художествено-индустриални предмети“ (в. „Реч“, 17.05.1911 г.). За едно „вейерче, [ветрило – б.а.] посипано с малките сини очички“ на незабравки, очевидно намиращо се в Трънковата галерия по същото време, научаваме от Р. Радев (в. „Вечерна поща“, 08.05.1911 г.).

sincerity“ (In: newspaper „Niva“, 15.01.1931). The memorial recognition published in the newspaper „Slovo“ (05.01.1931) by Sirak Skitnik is really remarkable because he was a pronounced opponent of the Secession decorativism: „Jossifova ranks among the most illustrious women-painters in our country. ...To the very last day of her life she kept working with remarkable persistence and keen interest in art...“ The jubilee exhibition of „Savremenno izkustvo“ society in 1933 displayed six canvases of the late A. Jossifova.



In 1910 in Bulgaria started the publication the first specialized magazine dealing with the problems of the pictorial and plastic arts. It was entitled „Hudezhestvena kultura“ and its small but strenuously thinking board of permanent authors followed closely the development and the contribution of „Savremenno izkustvo“ society. The article by V. Drumev surveying the VI exhibition of this society (1910, No. 4-5) emphasizes the considerable aesthetic character of Bulgarian participation in the big international exhibitions in Venice in 1910 and before that in Munich *Glas-Palast* because this participation „does not depend solely on our desire, but first and foremost – on the administration bodies of the respective exhibitions, which serve only the cult to pure art abiding the laws of contemporary aesthetics.“ <sup>19</sup> The article contains reproductions of two canvases of Jossifova displayed on the VI exhibition – „Sword-lilies“ and „Field flowers“.

В нанка с рисунки и скици на А. Йосифова от времето на обучението ѝ, (сега в архива на сем. Стайчеви), са съхранени два проекта за ветрила: единият – с изрисувано на бледозелен фон ято пъстри пеперуди, обхванато в асиметрична златна рокайна рамка (36x71 см.), подписан A. Hähn, с дата 22.I.97 (Фиг.1); а в другия (35x69 см.) рокайното арабесков орнамент обрамча многоцветно изображение на градски пейзаж, разположен в централен бъбрековиден медальон (Фиг. 2).



В колекцията Стайчева се пазят, освен множеството (маслени и акварелни) картини на цветя, един маслен натюрорт с плодове в интересен формат на *predella*, и нанка с ранни работи (рисунки, скици и декоративни проекти) от периода на обучението на художничката в Германия и Холандия, също и около двадесет декоративни интериорни предмета – малки мебели и аксесоари от дърво, порцеланови съдове и дамски лични аксесоари от художествено обработени тъкани. Повечето от тези предмети са изцяло изработени или пък декорирани от Йосифова през първото десетилетие на 20 век. Те говорят за една по-емблематична обвързаност на художничката (в сравнение с картините ѝ) собствено с естетиката на сецесиона и, в частност, с българските посоки на нейните стилови търсения.

This exhibition has special importance for us because these reviews offer the first mention of decorative-applied works by Jossifova then displayed in the detached „section on ceramics“. Dr. Petkov informs us that except in „the magnificent panels with graciously and exemplary depicted“ lilies, carnations and roses, as if giving out their variegated fragrances, „Mrs. Jossifova reveals her equal mastery in the burnt flowers on wood or velveteen“. He mentions a „magnificent wooden chair with a tall back“, „two high side tables, serving as paddings for two splendid vases – painted by the above mentioned artist – the blood-red poppy with a periwinkle or a wild rose“ as well as „a small pillow with peacock feathers and two frames“, but does not specify the techniques of their make (In: newspaper „Vecherna poshta“, 11.01.1911). Unfortunately we can not tell where these articles – vaguely but obviously admiringly described by Dr. Petkov – can be seen at present but we hope that for many years they have been a feast for the eye of their then clients and are probably still refining someone's home.

In another article, dedicated to the permanent exposition of the then recently established by Trapko Vassilev first art-gallery in Sofia, the author Vidyu informs about „pyrographic works by Mrs. Jossifova – the Bulgarian Klein“, <sup>20</sup> displayed there in „the hall for the artistic-industrial articles“ (newspaper „Rech“, 17.05.1911). From an article by R. Radev (newspaper „Vecherna poshta“, 08.05.1911) we come to know about „a fan scattered with the tiny blue eyes“ of forget-me-nots which was obviously displayed in the Trapkov's gallery at the same time.

Във въведението на своята „The Grammar of Ornament“ Оуен Джоунс ни дава, може би, ключовото уяснение за духа на т. нар. ново европейско изкуство, което е „възвръщане към означаващия смисъл (the significant) мотив“ и „освобождение на съблазнителния дизайн, основан на украсата с вълнообразни линии; на една „органическа“ флорална линия“, наподобяваща „косите на девица“ (и често наричана също „камшиковидна“, заради извирането ѝ над самата себе си по неочекван и изненадващ начин). Тази мелодическа, ритмична линия изва като един вид отвращение от задържания натурализъм на декорацията от 19 век, като отхвърляне на „живописните“ подробности, развихрени в псевдо-готицизма на историциската еклектика. Ап нуво прочиства декоративната вехтошарница на бидермайер и историцизма с възвръщането към една радикално стилизирана линия, която е едновременно растителна и геометрична. Така новите орнаментални мотиви стават, както в епохата на рококо през 18 век, леко асимилирани в (малката, както и голямата) архитектурна структура. Винаги е била изтъквана една специфична за сецесионния модел „освободеност“ от стиловите традиции на миналото, (най-ясно асоциирана в италианското му име, идещо от думата *liberta*) и забележителното му историческо безразличие. Но това безразличие е условно, то се състои по-скоро в защитната поза<sup>21</sup> на „новото“

The file containing drawings and sketches made by Jossifova during her study (now in the archives of the Staychevi family) preserves two projects of fans: the first presents a flock of gaily-coloured butterflies depicted against a pale green background and embraced by an asymmetrical golden rocaille frame (36x71 cm.), which is signed A. Hähn and dated 22.I.97 (Fig. 1); in the second project (35x69 cm.) the rocaille arabesque ornament frames a particoloured city landscape placed in a central kidney-shaped medallion (Fig. 2).



Apart from many (oil and water-colour) paintings of flowers the collection of E. Staycheva preserves an oil still-life depicting fruits in the interesting format of *predella* and files with early works (drawings, sketches and decorative projects) from the period of the training of the artist in Holland and Germany as well as about twenty decorative interior articles: small pieces of furniture and accessories made of wood, porcelain utensils, lady's accessories made of artistically processed fabrics. Most of these articles were either made entirely by Jossifova or only decorated by her during the first decade of the 20<sup>th</sup> century. They are indicative of a more emblematic attachment of the artist (in comparison with her paintings) to the Art Nouveau aesthetics and to the Bulgarian directions of her stylistic gropings in particular.

изкуство,“ което иначе проявява определено избирателно отношение към унаследените стилистични образци, стоящи в основата на неговите фини „префигурации“. Наистина, това изкуство иска да се освободи от онай „история“ за континуитета на стиловете, визирана от един наивен натурализъм като непрекъснато възходящо развитие на еманципацията на човешкото; но в дългата, нервно-чувствителна крива на *ар нуво* се развеществява една възземаша се носталгия и възродителен пиемент към средновековния „общ дом“ на *ancien régime*, към знаците за неговата благодатна „обзведеност“. Същността до истерия време на бел' *енок* трябва да бъде „осветено“ от тихия луминозен стазис на късно-готическия „примитив“; силуетите на мебелите, на човешкото тяло, на сградите – да сочат към „малките неща“ на св. Августин; да бъде заново изведен на всеоръжие богатият линеарен декоративен речник на келтско-германския и византийския орнаментален органон, и прегрупирани, за да погълне новия сблъсък на епохата с хаоса и чудовищното.

Тъй както във Франция понтивенците преомкриват ценностите на лиможкия емайл от 12 и 13 век, английските художници – „пре-рафаелизма“ и сървено-архитектурната аркадия на *Middle Ages*, така и модерната художествена школа на „Съвременно изкуство“ обръща поглед далеч назад в миналото – към духа и формите на българските „стародавни паметници, и техните художествени и

In the introduction of his „*The Grammar of Ornament*“ Owen Jones supplies the key explanation of the spirit of the so called *art nouveau* of Europe which is „*a return to the significant motif*“ and „*a liberation of seductive design based upon curvilinear decoration, an „organic“ floral line*“, resembling „*maidenhair*“ (and often described as „*whiplash*“ because of its serpentine turns upon itself in sudden and unexpected ways). This melodious and rhythmic line appears as an expression of disgust at the cluttered naturalism of 19<sup>th</sup> century decoration and as a rejection of the „*painty*“ details run wild in the pseudo-gothicism of the abbey-historicism. *Art Nouveau* cleans up the decorative junk of Biedermeier and historicism with its return to a radically stylized line which is at once geometrical and floral. Thus, as in the epoch of the Rococo style in the 18<sup>th</sup> century, the new ornamental motifs become easily assimilated to the (minor, as well as major) architectural fabric. As far as the Secession model is concerned there has always been a stress laid on its „*liberation*“ from the traditions of the past (which is most clearly associated with its Italian name, deriving from the word *liberta*) and also on its considerable historical imperturbability. But this indifference was quite conditional. It was more the defensive pose<sup>21</sup> of the „*new art*“ which otherwise manifests a strongly selective attitude towards the inherited style samples forming the base of its refined „*rearrangements*“. However this art is willing to free itself from that „*story*“ about the continuity of styles which the naïve naturalism envisages like an incessant upward

декоративни традиции“ (В. Друмев, сп. „Художествена култура“, 1910, кн. 2, с. 23).

„Старобългарският стил“, който именно създава своеобразието на българската сецесия от първите години на отминалния век, и малко по-същне става централен елемент в досега разнородното по обхват явление, известно в съвременната ни художествена историография като „родно изкуство“, се основава преди всичко на съзнателно реконструираната и адаптирана към модерната естетика – от декоратори като Х. Тачев, Ст. Баджов, А. Йосифова, П. Койчев, Г. Фингов, Б. Шац, братята Райнови – орнаментика на българското средновековно илюминаторство. Х. Тачев, например, внимателно проучва ивиично-плетеничния орнамент и т. нар. „везано писмо“ – по винемките и инициалите в старобългарски ръкописни кодекси, гамиращи от 13-ти до 17 век: „Шестоднева“ на Йоан Екзарх, Манастирската летопис, Черепишкото евангелие, Троянският дамаскин, Емрополските минеи – и после „архитектонично“ ги вгражда в украсата на сгради, документи и интериорни предмети.<sup>22</sup> В една негова крамка, но силно съдържателна статия, наречена „Приложните изкуства в България от средните векове до днес“ (поместена в Юбилейния годишник на Художествена академия от 1926 г.), даваща ни представа за тънките наблюдения на художника върху образци от „различни отрасли“ на старото българско изкуство – резбарството, златарството, украсата на черковни книги –

development of the emancipation of the human essence. But the long and nervously sensitive line of Art Nouveau unfolds a nostalgic surge, a reviving piety to the mediaeval „common home“ of *ancient regime* and the tokens of its beneficial „furnishing“. The hysterically pressed time of *belle époque* had to be „consecrated“ by the silent luminous stasis of the late-Gothic „primitive“; the silhouettes of the furniture, human body and buildings had to point to „the small things“ of St. Augustin; the rich linear decorative vocabulary of the Celtic-Germanic and the Byzantine ornamental organon had to be raised to arms once again and regrouped in order to devour the new clash of the epoch with the chaotic and the monstrous.

In France the Pont-Aven artists rediscovered the value of Limoges enamel from 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> century, the English painters – the „pre-Raphaelism“ and the wooden architectural arcade of the *Middle Ages*. Likewise the modern artistic school of „Savremenno izkustvo“ turns its eyes way back to the past – to the spirit and the forms of the „olden monuments and their artistic and decorative traditions“ (V. Drumev, „Hudozhestvena Kultura“ magazine, 1910, No. 2, p. 23).

The „Old-Bulgarian style“ which creates the peculiarity of Bulgarian Secession in the first years of the previous century, and later on becomes a central element within the scope of the quite heterogeneous event, broadly conceived by our art-historiography in the terms of „native art“, is based mainly on the ornamental principles of Bulgarian art of illumination from

той очертава ясно спецификата на „орнамента с преплетка“ в старинните български ръкописи, и изтъква византийския му произход по линия на „растителния мотив“, и западно-готическото влияние в тератологичните му елементи.

Що се отнася до „геометризираната“ вариация на сецесионовата линеарност, за която споменахме по-горе, в модерната декоративна визия у нас тя се оказва представена най-силно в заемите от фолклорната ни текстилна традиция – от шевиците и везбите по народните носии, както и от килимарството – мотиви, (а не толкова от геометричния звездообразно-преплетен орнамент във византийските мозайки). Този тип „фолклорна“ геометрична орнаментация изгражда декоративния субстрат на т. нар. „български стил“, който във вътрешното културно-функционално разчленение на „родното изкуство“ играе по-често една интимно-популярна роля, в сравнение с „високата“, тържествено-официозна (в рамките на Третото царство) представителност на „старобългарския стил“, символизиращ възродения континуитет на българската държавност.<sup>23</sup>

Декоративните предмети в колекцията на проф. г. ф. н. Ем. Стайчева са пряко изражение и образец на българското „съвременно изкуство“, както и очевидно свидетелство за съпричастността на Йосифова към общоевропейската естетика на ар нуво.

Първата завладяваща гледка, когато човек пристъпи в гнешния дом на проф. Стайчева, е великолепна ракла,

the Middle Ages, which were deliberately reconstructed and adapted to modern aesthetics by decorators like H. Tachev, St. Bajov, A. Jossifova, P. Koychev, G. Fingov, B. Schatz, the Raynovi brothers. H. Tachev, for instance, carries out a careful research into the band-interlaced ornament and the so called „embroidery writing“ – such as found on the vignettes and the initials in Old-Bulgarian manuscript codices from 13<sup>th</sup> until 17<sup>th</sup> c.: *the Hexaemeran by Joan Exarch*, *the Chronicle of Manases*, *the Tetraevangelia of Cherepish*, *the Damaskine of Troyan (monastery)*, *the Minaion of Etropole' School* – and after that „architectonically“ builds it in the decoration of buildings, documents, interiors articles, etc.<sup>22</sup> A brief but very informative article written by him and entitled „The applied arts in Bulgaria from the Middle Ages up to the present day“ (published in the jubilee annual of the Art Academy from 1926) gives us an idea about the penetrating observations of the artist on examples from „different branches“ of Old-Bulgarian art – wood-carving, goldsmith's craft and decoration of church books. He clearly delineates the specific character of the „intertwined ornament“ in the old Bulgarian manuscripts and points out the *Byzantine* origin of its „vegetal motif“ and the Western-Gothic influence upon its teratological elements.

As far as the „geometrical“ variation of the above mentioned Art Nouveau linear stylization is concerned, in modern decorative vision in our country it happens to be most strongly represented in the motifs – the embroideries on the national costume and the

наподобяваща по формата си един вид флорентински ренесансови *cassone* с широка декоративна конзолна табла. Цялостният ѝ облик обаче говори друго. В сложната ѝ направа изпъкват изящно изрязани релефни перуники, обточени в страничните резбовани панели (Фиг. 3).

...Всеки, който е наблюдавал цъфтеха на перуниките, техните най-нежни сред семейството на лилиите главици, не може да не си спомня внезапността на увяхването им, в което пищните венчелистчета сякаш се стопяват напълно, за разлика от розите, чиито пъпки, макар и с престъпала от времето багра, дълго време пазят вмърдената си тържественост... Перуниките – ритуалният цвет на бурбонския траур – с гениално проницание подредени от Мърквичка във вазите, фланкиращи огромния „византийски“ портрет на Княгиня Мария-Луиза (1900 г.) в съвместие със серафимния ѝ ореол на Св. София, „божията премъдрост“. Един прелестен натюрорт от Йосифова на цветето, така възлюбено от Данте Габриел Росети и Емануил Попдимитров, а в библейската поезия олицетворяващо избора на любимо същество – „Каквото е крин между тръните, това е моята възлюбена между девиците“ (Песен на песните, 2:2) – и до днес украсява дома на наследниците на писателя Любомир Огнянов-Ризор в София. В дърворезбеното творение на Йосифова барелефните образи на перуниките на щанцовани фон, обрамчват гладък панел с рисунка на горски пейзаж, която продължава върху

carpet patterns – borrowed from the folklore tradition in textiles (and to a considerably lesser degree in the geometrical star-like interlaced ornament in Byzantine mosaics). This type of „folklore“ geometrical ornamentation forms the decorative substrate of the so called „Bulgarian style“ which plays a more intimate and popular part in the cultural-functional subdividing of our „native art“ in comparison to the „high“, stately-officious representative character (during the Third Kingdom) of the „Old-Bulgarian style“, symbolizing the restored continuity of the Bulgarian institution of state.<sup>23</sup>

The decorative articles in the collection of Prof. Staycheva are a direct manifestation and an example of Bulgarian Secession art as well as an obvious proof of Jossifova's affiliation to the all-European aesthetic creed of Art Nouveau.

The first fascinating sight that catches one's eyes on entering the home of Prof. Staycheva is a magnificent chest whose shape is very much similar to a type of Florentine Renaissance *cassone* with a broad decorative console shelf. But its overall design tells another story. Delicately carved relief irises edging in the side engraved panels are conspicuous in its complex make (Fig. 3).

A man who has observed the blooming of the irises and their most tender heads among the family of the lilies, can not possibly forget the sudden way they wither and the melting away of their lavish petals, unlike the roses whose buds long preserve their solid solemnity despite the faded colours... The irises – the ritual

отвесната поличка на затвореното отделение, с изображение на две гемски фигури, вървящи по виеща се пътека, и вероятно в целостта си предава приказен сюжет. Рисунките по гладките панели са изпълнени с цветни лакове, в техниката на *vernis martin* (Фиг. 3а). Цялата ракла е изработена (към 1905-6 г.) от дървен масив в сравнително светъл тон с ясни естествени жилки, вероятно череша. По спомени на проф. Стайчева, при първичната изработка и слобяване на дървеното тяло (без видими външни нитове или метални щифтове), нейният дядо, инж. Петър Йосифов е помагал на съпругата си с ентузиазъм. В юбилейния каталог на „Съвременно изкуство“ от 1933 г. името му присъства в списъка на редовните членове на дружеството.

Две конзолни дървени шкафчета *mun cabinet* (Фиг. 4) със сходна помежду им, но не еднаква конструкция, са украсени в подобна на раклата техника, но без фигурна резба, и вероятно са едни от най-ранните декоративни опити на Йосифова, измежду мебелите, намиращи се в колекцията. Йосифова вероятно е оформила художествено само повърхността на изделията, тъй като запазените етикети на задните им стенички свидетелстват за манифактурна изработка на дървеното тяло. И двата кабинета са композирани от паралелепипедни кутии, едната висяща, а другата – стояща на странични подпорки от летвички с тънък правоъгълен профил, в лирообразна конфигурация. Рамката (от дървен масив) и на двете кутии е полирана в равен плътен тон с

flowers of the mourning of the Bourbon dynasty – which Mrkvitchka's ingenious vision arranged in the vases flanking the large posthumous „Byzantine“ portrait (1900) of Princess Maria-Luisa together with her seraph halo of St. Sofia, the „God's wisdom“. The house of the heirs of the writer Lyubomir Ognyanov-Rizor in Sofia is until now decorated by a wonderful still-life painted by Jossifova and depicting the flower which was dearly loved by Dante Gabriel Rossetti and Emanuil Popdimitrov and in the poetry of the Bible was a symbol of choosing a beloved creature: „As a lily among thorns, so is my love among the daughters.“ (Song of the Songs, 2:2). In the wood-carved article made by Jossifova the irises in bas-relief against a chiselled background flank a smooth panel with a landscape drawing of a forest. The drawing continues on the vertical shelf of the closed compartment with the depiction of the figures of two children following a winding path, thus probably recreating a fairy-tale theme. The images on the smooth panels are drawn with pirograph and coloured with lacquers in a technique similar to the original *vernis martin* (Fig. 3a). The whole chest was made (in 1905-6) of solid wood in comparatively bright tone with visible natural nervure – probably from a cherry tree wood. According to the memories of Prof. Staycheva her grandfather, Eng. Peter Jossifov was a keen assistant of his wife during the making and the jointing of the wooden body (without any visible outer rivets or metal pegs). In the jubilee catalogue of „Savremenno izkustvo“ from 1933 his name is listed among the members of the society.

тъмен, почти черен лак, и вероятно предварително обработена с байи; страничните им стенички и вратичките, отварящи се напред в хоризонтална посока, са вградени в рамката шперплатови панели от по-светла дървесина (вероятно орех), целият изрисувани с природни пейзажи с цветни лакове в бледозелено-окров колорит. Контури на изображенията са ясно, но фино очертани с пирограф, а цветните петна – нанесени в редувещи се плоскости, но линията на рисунъка не е абстрактно стилизирана в типичния маниер на *ар нуво*. Целият силует и на двата кабинета е изключително елегантен, и подчертава приятността на миниатюрния им обем. Формата, размерът, тънкостта на дървените елементи, както и прозрачността на лаковете, нескриваша естествената фактура на дървото под рисунката – създават у тези работи впечатлението за най-близко сходство с няколко махагонови кабинети на Макмърдо от 80-те год. на 19 век.

Сред най-ранните декоративни творби на Йосифова е и една малка триподна масичка с кръстообразно пресичащи се бамбуковидно стругованы крачета и тънък квадратен плот от много тъмно (вероятно байцвано) дърво (Фиг. 5). Цялата повърхност на плота отгоре е покрита с цветна орнаментална украса (маслени бои) със симетрично повтарящ се луковично-арабесков мотив, стилизиран в ренесансов маниер. Цветната декорация е силно потъмняла и оригиналните тонове не се различат, но в панката с

Two hanging little *cabinets* (Fig. 4) with similar but not identical construction are decorated in a technique that shares much in common with the one used for the chest but without the wood-carved figures. Perhaps they are one of the earliest decorative attempts of Jossifova among the pieces of furniture in the collection. Probably the artistic interference of Jossifova is limited only to the surface of the articles because the still preserved labels on their back side indicate that the wooden body has been manufactured elsewhere. Both cabinets are composed of parallelepiped boxes one of which is hanging and the other is standing on side legs made of laths with thin rectangular profile, in a lyre-shaped configuration. The frame (made of solid wood) of both boxes is polished in an even, thick hue with dark, almost black lacquer and was probably stained beforehand. Their side walls and the doors opening forward horizontally, are plywood panels built in the frame and made of brighter wood (most probably walnut). They are completely covered with landscapes painted in multicolour lacquer in pale green and ochre hues. The outlines and the images are clearly but delicately delineated with pyrograph and the colour splashes are laid in alternating areas though the outline is not abstractly stylized in the manner typical of *Art Nouveau*. The silhouette of both cabinets is extremely elegant and emphasizes their pleasant minute volume. The form, the size and the thinness of the wooden elements and the transparency of the lacquers, revealing the natural texture of the wood under the drawing,

учебни работи е наличен прецизно нарисуван акварелният ѝ проекът (**Фиг. 5а**), на който орнаментът е изпълнен в бледо хромова жълта, кармин и вандайк. По-вероятно ни се струва тази масичка също да е била само украсена, а не изцяло изработена от художницата; а също е възможно да е била декорирана още преди извнешето ѝ в България, и донесена след това. Тъй или иначе дизайнът на дървеното мяло издава типично за *belle époque* съществено увлечение към изящните предмети *жапонези*, и по всяка вероятност е с европейска манифактурна направа.

Друга интересна вещ, показваща богатата подготвеност на Йосифова в областта на орнамента, е малка стенна лавичка (**Фиг. 6**) употребявана като подставка за част от колекцията ѝ от дelfтски фаянс и синьо-бял копенхагенски порцелан. Самата лавичка е от светло дърво, покрито с жълтен лак, и украсена с оцветена (с маслени бои) пирографюра на асиметричен орнамент в стил „пумуреска“ с нарисувана висяща рокайна решемка и арабесков мотив на ластари, извики и разцъфнали цветове. Рокайнният мотив (**Фиг. 2а**) от акварелния проекът за ветрило, съхранен в учебната nanka, вероятно е послужил за неин модел, или промотин.

Формата на още една малка стенна закачалка за четки и дребни сервизни предмети вече отчетливо наподобява един сецесионен идиом. Съчетанието между асиметричния повърхнинен мотив в рококо – рисуван с масло, лакове и

create the impression of closest similarity between these articles and several mahogany cabinets made by Mackmurdo in the 80's of the 19<sup>th</sup> century.

Among the earliest decorative works of Jossifova there is a small tripod table with cross-like intersecting legs that are lathed in a bamboo-like fashion and a thin square board made of very dark (probably stained) wood (**Fig. 5**). The whole surface of the board is covered with ornamental coloured decoration (in oils) with symmetrically re-occurring bulbous-arabesque motif, stylized in a Renaissance manner. The colours of the decoration have grown very dark and the original hues can not be clearly discerned but the file with the student's works of the painter contains a painstakingly made water-colour project of the board decoration (**Fig. 5a**). There the ornament is painted in pale chromgelb, carmine and vandyke. It seems more probable that this table too was only decorated and not constructed by the painter. It is also possible that this had happened even before she arrived in Bulgaria and the table was brought in the country afterwards. One way or the other, the design of the wooden body reveals the typical *belle époque* passion for the exquisite *japonaiserie* articles and has probably been manufactured in Europe.

Another interesting article demonstrating the excellent training of Jossifova in the field of the ornament, is a small hanging shelf (**Fig. 6**) used as a stand for part of her collection of Delft-ware and blue-and-white Copenhagen porcelains. The shelf itself is made of bright wood covered with yellowish varnish and

пирограф – и контура на сървената форма със симетрични извишки е великолепно, и превръща един тъй банаен предмет в изящно произведение (**Фиг. 7**).

В другите малки мебели от колекцията Стайчева майсторството на Йосифова в сътворението на орнаментална украса и владението на пирографската техника, усложнена с оцветяване, очевидно постига своите върхове. Върху всеки от предметите, които следва да споменем, орнаментът е уникален и не се повтаря никъде другаде; като обща характеристика в тези орнаменти преобладава модулът на затворената симетрична сецесионна форма, образувана от контура на плавно лееща се в последователно възземащи се вълни крива (**Фиг. 8а**). В сложно завихрената вътрешна плетеница от тънки ленти, чиято неорганическа пластичка е подчертана с пирогравирания контур на светлата, костено-бяла или златисто-жълта ивица, често забелязваме характерната „камшиковидна“ извишка, или фини листообразни „прорастъци“ от лентата. Фактурама на самата лента е госта настъпъзна, така че поражда по-скоро ефекта на инкрустация с кожа или кост. Вътрешните фонови участъци, образувани от виещите се форми на лентата, най-често са оцветени в златисто-меден или маслинено-зелен полупрозрачен лак, или пък – в маслен кармин. Приглушенияте колоритни хармонии на целия орнамент меко изплъзват на фона на тъмното, с матова повърхност,

decorated (in oil paints) with coloured pyrography depicting an asymmetrical ornament in „picturesque“ style with painted rocaille trellis and an arabesque motif of tentacles, curves and blooming flowers. The rocaille motif (**Fig. 2a**) from the water-colour project of a fan, preserved in the study file, probably served as a model or a prototype of the decoration of this shelf.

The shape of another midget brush-rack – decorated with a drawing in pyrography coloured in oils and varnished – undoubtedly conforms to a characteristic Secession idiom (**Fig. 7**). The combination between the asymmetrical surface motif in rococo and the contour of the wooden form with symmetrical curves is splendid and turns such an ordinary object into an exquisite work of art.

The other small pieces of furniture in the collection of Prof. Staycheva are a convincing proof that the talent of Jossifova in creating ornamental decoration and her mastery of the pyrographic technique, compounded with colouring, obviously reaches the peak of perfection. Every article we are going to mention further on bears a unique ornament which does not have a replica elsewhere. As a common distinctive feature of these ornaments we can point out the closed symmetrical Art Nouveau form, mounted by the contour of a curve which is smoothly undulating in subsequently surging waves (**Fig. 8a**). In the complex vortex of the inner interlacing of thin bands whose inorganic plasticism is emphasized by the pyrographic outline of the bright, bone-white or golden-yellow stripe, we can

буково дърво, което е преобладаващият материал на тези предмети. И макар, че в направата им Йосифова очевидно не е употребила особено скъпи материали, *trompe l'oeil* ефектите, дължащи се на изкусните ѝ умения, ни карат да си спомним красноречивото определение на Николай Райнов за мебелния луксус на съвременната им епоха: „Мобилите приличат на същества от дърво, кожа, плат и стъкло – с очевидни органи; но те са изящни – и често пъти веществото е толкова скъпо, колкото и точно изработено“.

Такива „мобили-същества“ в колекцията са: една висока близо метър и половина триетажна пиецестална масичка от дърво „serviteur-muet“ (или по-скоро – „dumb-waiter“, доколкото формата ѝ на пресечена пирамидална колона с възходящо стеснение е въведена в Англия към средата на 18 век, и после възприета във Франция) (Фиг. 8); едно кошче за хартиени отпадъци, също с пресечно-пирамидална, но възходящо разширяваща се форма, и завършваща с вълнообразна крива на горния ръб, по линията на чиито извики в дървеното тяло са изрязани декоративни асиметрични кандовидни прорези, служещи и за ръкохватки – повърхностите и на четирите гладки стени са обхванати от фин-ивично-плетеничен орнамент с явни оправки към „старобългарския стил“ (Фиг. 9); две много красиви шкафчета-аптешки с комбинирана украса от дърворезба, лакове и цветна пирография в топъл, преобладаващо

very often spot the peculiar „whiplash“ curve or delicate foliate „sproutings“ of the band. The texture of the band itself is quite pasty so that it rather achieves the effect of an inlay with leather or bone. The inner areas of the background formed by the sinuous curves of the band, are most often coloured in honey-golden or olive green semitransparent varnish or in oily crimson. The subdued colour harmonies of the whole ornament softly stand out against the background of the dark, matted surface of the beech wood which is the predominant material these articles are made of. Despite the fact that Jossifova did not use expensive materials to make them, the *trompe l'oeil* effects achieved by her exceptional skills, remind us of the eloquent formula given by Nikolay Raynov for the furniture luxury of their contemporary epoch: „Those chattels resemble creatures made of wood, leather, fabric and glass – with visible organs; but they are delicately beautiful and in many instances the material is as expensive as precisely manufactured.“

There are several such „furniture-creatures“ in the collection: about meter and a half tall three-storied pedestal table of the „serviteur-muet“ type (or more precisely „dumb-waiter“ since its form of a truncated pyramidal column with an ascending narrowing was introduced to England about the middle of the 18<sup>th</sup> century and was later adopted in France) (Fig. 8); a waste-paper basket with the form of a truncated pyramid but broadening upwards and ending with the sinuous curve of the upper edge, along which there are decorative

карминен колорит. Орнаменталната декорация по лицевите им страни сполучливо съчетава централния богат арабесков распределен мотив с геометрично-стилизиран по византийско-семитски маниер бордюр (Фиг. 10, 11). Подобни интересни синтези в орнаменталната композиция можем да наблюдаваме, например, и в каменно-резбената украса (правена по проекти на Х. Тачев към 1909 г.) по фасадите на софийската сефаридска Синагога, издържана в неовизантийско-мавритански стил.

Още няколко миниатюрни, забавни и полезни, вещички – дълга не повече от петя закачалчица, украсена с венец от дъбови листа на щанцован фон, замворена стенна кутийка за бърсалки на прах, прилична на къщичка за птици – поразяват с изящната резба на распределените релефи (Фиг. 12). Миниатюрна стенна кутийка с трапециовиден силует изненадва със сложността на пирографияния; оцветен със здравни маслени нюанси сецесионен орнамент. Фината му линеарна плетеница като че ли черпи вдъхновение от образите на късно-отонианската манускриптова илюминация в кодексите от Ехтернах от ранния 11 век, или от келтския мотив, известен като *entrelac* в илюминациите на „Книгата на Келс“ (Фиг. 13).

Измежду мебелите от Йосифова най-безусловно за оформянето на идиома на „старобългарския стил“ допринася една малка салонна маса за шиене (Фиг. 14). Нейната декорация най-близко се схожда с работи от

asymmetrical drop-shaped cuts serving as handles as well – the surfaces of the four smooth walls are covered with a band-interlaced ornament suggesting clear reference to the „Old-Bulgarian“ style (Fig. 9); two very beautiful medicine cabinets with a combined decoration of wood-carving, varnishes and coloured pyrography in warm, predominantly carmine palette. In their front side ornamental decoration the rich arabesque vegetal motif is aptly combined with a border geometrically stylized in a Byzantine-Semitic manner (Fig. 10, 11). Such intriguing ways of synthesizing in the ornamental composition can be observed for instance in the stone-carving decoration on the façade of the Sephardic Synagogue in Sofia, accomplished (after projects by H. Tachev about 1907) in an elaborate neo-Byzantine-Moresque style.

There are several other minute, entertaining and useful articles: a span long hanger, decorated with a wreath of oak leaves against chiselled background; a closed hanging box for keeping the dust-brushes resembling bird-house and astounding with the exquisite carving of the relief flowers (Fig. 12). A small hanging box with a trapezium-shaped silhouette surprises with the intricate Art Nouveau ornament drawn in pyrography and coloured in darkish oil hues. Its sinuous linear pattern seems to have been inspired by the samples of the late Ottonian manuscript ornamentation in the Codices of Echternach school from the beginning of the 11<sup>th</sup> century, or by the Celtic *entrelac* motifs found in the „Book of Kells“ illumination (Fig. 13).

Хараламби Тачев от първото десетилетие на 20 в., и тъй като са известни добрият приятелски контакт между него и художницата, следва да допуснем споделени между тях естетически взгледи и взаимни влияния.

Правоъгълният плот на масичката (Фиг. 14а) и странничните къси подпорни полички са украсени с бордюр от ивица плетеница на стилизирани растителни стъбла, типично разработена в заславки на български книжовни паметници от 13-14 век, следващи традицията на византийския „цветен стил“, но съпроводена в тях обичайно с вплетени фигури на птици и цветове. В орнамента на Йосифова, която навсякъде в декоративния си маниер демонстрира предпочтение към стилизация на чисто растителна основа, такива фигури липсват. Тази особеност, както и колоритът, с присъствието на златна багра, по-типична за преплемките във византийския промотип на орнамента, отколкото за собствено българските илюминации, където тя е по-често замествана с кафява или охра, може би е свързана, освен с индивидуалната ѝ колористична визия, също и с търсения на художничката по носока на един по-ясен нео-византийски модел. Линията myk е умерена, протяжно-вълнообразна, лентата е по-широка от онази в „замворените“ орнаментални форми по другите мебели, а оцветяването на орнамента е напълно балансирано, че пирографните му очертания са доведени до почти напълно скрит, ефирен контур.

Among all the pieces of furniture of Jossifova a small work table (fitted with a drawer for sewing materials) contributes most to the formation of the idiomatic pattern of the „Old-Bulgarian“ style (Fig. 14). Its decoration most closely resembles works of Haralampi Tachev from the first decade of the 20<sup>th</sup> century and since we are well aware of the close friendship between him and the paintress we can assume that both of them shared common aesthetic concepts and exerted influence upon each other. The rectangular board of the table (Fig. 14a) and the side short supportive shelves are decorated with a rich border consisting of a band-interlacing of stylized floral stalks. It was typically elaborated in frontispieces of illuminated Bulgarian literary monuments of 13-14<sup>th</sup> century following the tradition of the earlier Byzantine „floral style“ but there it was usually accompanied by entwining figures of birds and flowers in blossom. In the ornament of Jossifova whose decorative manner altogether demonstrates a pronounced preference of stylization on purely floral basis, there are no such figures. This peculiarity and the palette including the golden hue, more typical of the interlacing ornament from the Byzantine prototype than of the genuinely Bulgarian illuminations, where it is more often replaced by brown or ochre hue, is probably connected not only to Jossifova’s individual colour concept but also to her gropings in the direction of a more clearly defined neo-Byzantine model. The line here is moderate and sinuously flowing, the band is broader than in the closed ornamental forms on the other pieces

За интереса на Йосифова към автожитийната българска гекоративна традиция свидетелства нейното собствено събрание от пиромски килими и бродирани тъкани, които тя е аранжирала във вид на елементи от интериора си – покривки за софа и калъфки за възглавници, фини филета за завесите в салоните. Безусловно тя е била вдъхновявана от идеята да внесе живите ритми на народните шарки не само в пространствената украса на градското жилище, но и в интимните аксесоари на дамската елегантност. В колекцията Стайчева присъстват и два особено артистични дамски аксесоара – портмоне и чантичка-плик, изработени в интересна техника: рисуваните с плътно покривни бои върху гъсто-изтъканата сурова коприна на платното орнаменти, са допълнително изтъкнати с импрегниран вътре в границите на формата цветен гранулиран стъклен флюс, което прави повърхността леко релефна, а багрите – кобалт, розова и тъмна хромова жълта – приятно проблясващи. В гекоративната композиция на портмонето преобладава „диамантения“ (геометричен) орнамент, усложнен със зигзагообразни криви със смекчени ъгли; а в плика отново се появява, но по-опростен и вметнат в композицията на класически персийски „медальон“, познатият ни старобългарски растително-ивичен винет. Около връстния бордюр, обаче, е изрисуван на сивкаво-син фон с мотив от стилизирана в традицията на народните носии цветя, „индивидуализиран“ от талантливата гекораморка с една

of furniture and the colouring of the ornament is so densely balanced that its pyrographic outline is reduced to an almost hidden, ethereal contour.

The interest of Jossifova in the local Bulgarian decorative tradition becomes obvious from her own collection of embroidered fabrics and of carpets, manufactured in the town of Pirot, which she arranged as elements of her interior – sofa covers, pillow cases, fine network of the curtains in the salons. She was beyond any doubt inspired by the idea to introduce the vigorous rhythms of the folk designs not only into the interior of the city house but in the intimate accessories of lady's elegance as well. Staycheva's collection includes two very artistic lady's accessories – a purse and a hand-bag accomplished in an interesting technique: the ornaments painted in dense covering paints on the tightly woven raw silk are additionally enriched with coloured, granulated flux of glass impregnated inside within the outlines of the form. Thus the surface becomes slightly relief and the colours – cobalt, rose-pink and dark chromium yellow – pleasantly glitter. The decorative composition of the purse is dominated by the „diamond“ (geometrical) ornament compounded with zig-zag curves with softened angles. The familiar Old-Bulgarian floral-band vignette appears again on the hand-bag, but here it is a little simplified and interpolated in the composition of a classical Persian „medallion“. However, the all-sides border is painted against grayish-blue background with a motif depicting flowers which

допълнителна нота наивизъм. Разгънати, и двата описани текстилни предмета произвеждат удивително ефект на многократно у малени килими (Фиг. 15).

Йосифова трябва да е имала специален и силен афинитет към крехките изящества на старинния европейски порцелан – достигналите до нас немалко на брой и великолепни по качествата си художествени порцеланови и фаянсови предмети, притежание на рода от времето на сем. Йосифови, и тогава, а още повече днес, представляват редки и красиви антикварни ценности. Вземи сами по себе си, всички тези ценни образци от знаменитите стари порцеланови манифактури *Майсен*, *Берлин*, *Виена*, *Шлагенвалд*, *Копенхаген*, както и романтичният *делфтски фаянс* заслужават едно отделно описание, достойно за тема на друго съчинение – но още по-завладяваща за нас тук е представата как те естествено са съпровождали едно софийско всекидневие; Европа в просветващата белота на най-крехкото съвършенство, е населявала дома на Йосифови, и досега споделя погледа на тяхната достойна наследница проф. Стайчева.

Освен виенските, моравските и дрезденски сервизи, в колекцията се съхраняват и няколко вази декорирани от студенти в нашата Художествена академия с растително-плетеничен нео-византийски орнамент върху порцеланово тяло, пригответо фабрично до фазата на бладешин. Техниката на надглазурно полагане на емаили и фиксирането им чрез третично изпичане е била позната и практикувана

are stylized in the tradition of the national costume. The border is „individualized“ by the talented decorator with an additional shade of naïveté. When unfolded, both textile articles described above, produce the astonishing effect of many times reduced carpets (Fig. 15).

Jossifova must have had special and strong affinity for the fragile refinement of the old European porcelain. The family of the painter possessed quite a few magnificent artistic porcelain and faience articles, some of which are still preserved. At that time and to a greater extend nowadays they are rare and beautiful antique collectables. Taken on their own, all those precious samples of the famous old porcelain manufactories *Meissen*, *Berlin*, *Vienna*, *Schlagenwald* and *Copenhagen*, as well as the romantic *Delft-ware* deserve a separate description which is worth becoming the topic of another study. But here what fascinates us more is the idea that once they used to be a natural part of the everyday life of a family in Sofia. Europe lived in the home of the Jossifovi family in the glittering whiteness of its most fragile perfection and even now continues to be a delight for the sight of their worthy heiress Prof. Staycheva. Apart from the porcelain sets coming from Vienna, Moravia and Dresden manufactories, the collection preserves several vases decorated by students in the „Art Academy“ in Sofia with a vegetal-interlacing neo-Byzantine ornament on the porcelain body which was factory-made to the phase of blanc-de-chine. The technique of the overglaze enamels and their fixation by tertiary firing was known and practiced by a small group of

от малка група български художници през 20-те и 30-те год., обединени около ателието на проф. Стефан Димитров в Художествена академия. Сред най-въодушевителните от познатите ми постижения, са съдовете на Константин Куцаров и Констанца Ганчева. Съдовете, приобрети от Йосифова, изцяло попадат в общия за този кръг творци български сецесионен модел. В сравнение с тях, съвсем оригинална като творческо решение на художницата е декорацията на един пълен сервиз за кафе (Фиг. 16), най-вероятно немска манифактурна направа, с вдълбани подглазурно марки, които не се разчитат със сигурност – от доста качествен млечнобял тънък „твърг“ порцелан с прозрачна фелдшпатова глазура. Всички чаши, чинийки и чайници на сервиза тя е украсила със свободно разпръснати малки букети, отделни цветове и насекоми в стилистиката на класическия модел, известен като *Deutsche Blumen*, и въведен изначално от Йохан Клингер в Майсенската манифактура на Саксонския Курфюрст преди средата на 18 век (Фиг. 16а). Не е известно къде Йосифова е фиксирала емайлите чрез изпечане, но е много вероятно да е ползвала пещите на Академията, за които стана дума, понеже по тънкостта на линията в рисунъка и специфичната импрегнираност на боите в глазурата, може да се заключи, че рисунките не са изпълнени с калт-емайли. Което говори за развито в областта на тази декоративна техника умение у художницата, тъй като емайлования палитра е богата, и

Bulgarian artists in the 20's and the 30's who were united in the studio of Prof. Stefan Dimitrov at the „Art Academy“. Some of the most inspiring achievements known to me were made by Konstantin Kutsarov and Konstantsa Gancheva. The vessels acquired by Jossifova conform completely to the Bulgarian Secession model common to this circle of artists. In comparison to them the creative concept of the paintress, applied in the decoration of a whole coffee service (Fig. 16), is genuinely original. The service was probably manufactured in Germany, with marks impressed under the glaze that cannot be spelled out for certain. It was made of a high quality, milky-white, thin *hard paste* with transparent feldspar glaze. The painter decorated all the cups, saucers and pots of the set with freely scattered small floral bunches and separate flowers and insects following the classic mode in European porcelain decoration known as *Deutsche Blumen* and introduced by Johann Klinger in the *Meissen* Manufacture of the Great Elector of Saxony before the middle of the 18<sup>th</sup> century (Fig. 16a). It can not be positively asserted where Jossifova fired the enamels in order to fix them, but she most probably used the above mentioned kilns of the Academy, because the thin lines and the specific impregnation of the paints in the glaze tell on that the drawings were not filled with kalt-enamels. This fact is indicative of her mastered skill in this decorative technique because her palette is rich and consists of difficult to control tints such as pale blue, grünende, pale and darker brown, grayish-violet and „purple of Cassius“.

то на трудни за контролиране полутонове – бледосиня, грюененде, светло и по-тъмнокафява; сивкаво-виолетова; блед „пурпур на Касиус“.

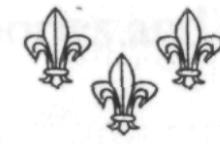


Не зная доколко успяхме да повдигнем прашния воал на забравата от образа на Анна Хен-Йосифова. Опумах се да щрихират една пътека към прекрасното творческо битие на художницата, чиято душа е сама по себе си прекрасна вещ. Може би си струва да хвърлим мост към цялостния облик на нейния живот – въплъщение на високата класа в синтеза на модерното българско изкуство и европейската култура в една благодатна епоха. И нека в заключителен ритуал си спомним един поетичен завет на чудния Еманuil Пондимитров:

*„Изкуството като духовна дейност има за цел да ни достави висша наслада, която се отличава от обикновените удоволствия по своя идеален характер. Страхът, тъгата, страданието и смъртта, които са резки и неприятни като действително преживяване, в изкуството стават прекрасни... Всяко изкуство в такъв смисъл има да преодолява едно или повече от условията на физичния мир... да ни даде впечатление за концентриран природен и духовен живот.“ (1929)*

Ноември 2000 г.

extremely interesting and aesthetic views that she shared with me.



I can hardly tell whether I succeeded in lifting the dusty veil of oblivion obscuring the personality of Anna Hähn-Jossifova. I only attempted at sketching a pathway to the marvellous artistic life of the painter whose soul is in its very essence a splendid article. It is probably worth spanning a bridge over the entire pattern of her life – a paragon of the high class coalescence between Modern Bulgarian art and European culture in highly beneficial times. As if performing a concluding ritual let us remember part of the lyrical legacy of our lovely poet Emanuil Popdimitrov: „*Being a spiritual activity art aims at providing sublime pleasure which differs from mundane pleasures in its ideal character. Fear, sadness, anguish and death are severe and unpleasant when real, but in art they become beautiful... In this sense every art is bound to surmount at least one or even quite a few circumstances of the physical world... to create the impression of an intense natural and spiritual existence.*“ (1929)

November, 2000

## **Бележки:**

1. Антиквариатът на арх. М. Мартинов, сега помещаваш се на ул. „Цар Симеон“ 63 в София. Арх. Мартинов е откупил тази масичка, (тип „serviteur-muet“, буково дърво, без пирографна украса, с две различаващи се живописни мотива на рози, рисувани по стени с масло и боя), от дома на покойната руска графиня Шули, емигрирала в София по време на революцията, и живяла тук до смъртта си през 80-те г.

\* Затова трябва да бъдем още по-благодарни на личности като проф. д.ф.н. Емилия Стайчева и нейните близки, които са успели, въпреки нелепите безумства и агресивното невежество на пролеткултовската власт, осигурила на семейството им необезщетими несгоди, а на съвкупната българска култура – престъпни превратности, да опазят чист и свеж спомена за Анна Хен-Йосифова, и да съхранят една значима част от нейното художествено наследство – редък гарнитур за историята на изкуството и за всеки познавач на прекрасното. Лично съм изключително задължена на проф. Стайчева за любезността ѝ да ми предостави достъп до колекцията, както и личния си

## **Notes:**

1. The antique shop of architect M. Martinov, now situated on 63, Tsar Simeon St., Sofia. Arch. Martinov bought this table (type „serviteur-muet“, beech-wood, no pyrographic ornamentation, with two different pictorial motifs of roses, painted in oil on the walls) from the house of the late Russian countess Schultz, who immigrated in Sofia during the Revolution and lived here till she breathed her last in the 80's.

\* That is why we are even more indebted to people like Prof. Emilia Staycheva, Doctor of Arts, and her relatives, who in spite of the absurd lunacy and aggressive ignorance of the proletarian regime, which caused irremediable adversities to her family and culpable vicissitudes to the entire Bulgarian culture, managed to keep the memory of Anna Jossifova-Hähn clear and alive and to preserve a considerable part of her artistic heritage as a priceless gift to the art history and to every connoisseur of the beautiful. I am personally indebted to Prof. Staycheva for kindly giving me free access the collection and to her personal documentary archives for the purposes of this research. I am also grateful for the fine way in which she kept up my inspiration in the whole course of our communion and for the

документален архив, с изследователска цел – а също и за изискания начин, по който през цялото време на нашето общение поддържаше въвхновението ми, и за крайно интересните спомени и свои естетически виждания, които ми сподели.

2. Вж. статията на Ем. Стайчева „Рукарда Хух и България“ в: сп. „Литературна мисъл“, 1966, кн. 3, стр. 112-119. Там Ем. Стайчева съобщава и за съхранения епистолярен контакт между първите братовчедки А. Йосифова и Р. Хух през времето, когато и дваме вече са напуснали Германия.

3. М. Георгиева, съст., Съюзът на южнославянските художници „Лада“ (1904-1912). Българското изкуство на южнославянските изложби. С., 1994. Наскоро на автора на настоящата студия стана известно, че тякува онуми се подготвят от страна на сериозни наши изкуствоведи като В. Динова-Русева и В. Василчина.

4. А. Протич, Изкуството в България, в: „Училищен преглед“, 1907, кн. 9, неофициален дял, стр. 912. За отбележване е, че същата студия на Протич – „Изкуството в България“ – е публикувана и на английски език в Лондон същата година.

5. Например, за автора бе достъпна магистърската работа „19./20. Jahrhundert, kunstgeschehen in Bulgarien vor dem 9. September 1944. Anna Jossifova“ (1992 г.) на Карола Бурхардт, тогдашна дипломант на Висшето училище за

extremely interesting memories and aesthetic views that she shared with me.

2. See the article by E. Staycheva „Ricarda Huch and Bulgaria“ In.: „Literaturna Misal“ magazine, 1966, No. 3, pp. 112-119. There E. Staycheva gives an account of the preserved epistolary contact between the cousins A. Jossifova and R. Huch during the period when both of them have already left Germany.

3. M. Georgieva, compiler, The Union of Southern Slavonic Artists „Lada“ (1904-1912). Bulgarian Art on Southern Slavonic Exhibitions. Sofia, 1994. The author of the present study has become recently aware of the fact that similar studies are being prepared by serious Bulgarian art critics such as V. Dinova-Ruseva and V. Vassilchina.

4. A. Protich, Art in Bulgaria, In: „Uchilishten Pregled“ magazine, 1907, No. 9, unofficial section, p. 912. It is worth pointing out that this very study by A. Protich – „Art in Bulgaria“ – was published in English in London the same year.

5. For instance, the author had access to the M. A. thesis (written in German, unpublished) entitled „19./20. Jahrhundert, kunstgeschehen in Bulgarien vor dem 9. September 1944. Anna Jossifova“ (1992) by Karola Burkhardt who was at that time graduate of the „Hochschule für Bildende Künste“, Hamburg. In her conclusions regarding the entire creative work of A. Jossifova the author of the thesis states the following: „In her capacity of a typical representative of the monarchy epoch in Bulgarian history of art, A. Jossifova can by no means be viewed as a Bulgarian and

изобразително изкуство в Хамбург, писана на немски, непубликувана. В изводите си относно цялостното творчество на А. Йосифова авторката на тази работа заявява: „*Както типична представителка на монархическата епоха в българската история на изкуството, А. Йосифова в никакъв случай не може да бъде разглеждана като българка, и като такава да е трябвало да се справя с никакъв културен дефицит*“ (с. 88). Въпреки уважението ми изобщо към креативното усилие на К. Буркхарт, най-малкото заради избора на темата ѝ, а и заради полезните фактологични находки, които изнася наяве с този текст, не мога да не отбележа, че в много отношения слабото ѝ познанство с културния контекст е предопределило известен нацизъм в интерпретацията.

6. Висшето училище „Staedtische Fortbildungs- und Gewerbeschule“ в Брауншвайг е основано през 1886 г. под името на дамиращото от 1876 г. сдружение „Verein zur Forderung des Kunstgewerbes“, чиято основна цел е да издигне качеството на художественото образование по занаяти и да стимулира високо-профессионалото развитие на декоративните техники.

7. По документ, съхраняван в архива на Ем. Стайчева.

8. Тук дължим една по-обстойна бележка върху нашето разбиране за изконния обхват на понятието „сесесион“, което ни се струва доста често споменавано напоследък у нас, но незадоволително уяснено.

*as such to be predestined to deal with some kind of a cultural deficiency.“ (p. 88) Despite my respect for the creative effort of K. Burkhardt – at least for the topic she has chosen as well as for the useful datum she brings to light in her text – I cannot but point out that in many respects her insufficient knowledge of the cultural context has predetermined certain naïvety of interpretation.*

6. The higher school „Staedtische Fortbildungs- und Gewerbeschule“ in Braunschweig was founded in 1886 under the surveillance of the union „Verein zur Forderung des Kunstgewerbes“, which was in turn founded in 1876 and whose main objective was to improve the quality of the training in arts and crafts and to give impetus to the highly professional development of the decorative techniques.

7. According to a document, preserved in the archives of E. Staycheva.

8. Here the author feels indebted to present a more detailed note on her opinion about the original scope of the notion „secession“, which has lately been very often used in our country but has not been sufficiently clarified.

In the last third of the 19<sup>th</sup> century the influence of the decadence of Edgar Poe and Baudelaire and the aestheticism of Walter Pater, the reassessment of the values of mediaeval Gothic (in the works of Ruskin and Pugin), as well as of the Byzantine artistic heritage, merge together in European pictorial art and literature in order to form a peculiar „neo-mannerism“ (the term

През последната трета на 19 век влиянието на гекаданса на Едгар По и Бодлер, естетизма на Уолтър Пейтър, и преомкриването на ценностите на средновековната готика (у Ръскин и Люджен), както и на византийското художествено наследство, се отливат в европейското изобразително изкуство и литература в един своеобразен „нео-маниеризъм“ (терминът е въведен от Sypher, в цит. съч., 1960), в схващане на декоративния стил като абсолют. В Бретан набистите възраждат поетическата представа на По и Бодлер за изкуството като ритмическо сътворяване на Красотата, и се стремят да заместват обемите с плоскости, тъй че вместо природата да изобразяват „синтезиран модел чрез точна линия, очертаваща формата“ (М. Дени). Гоген, техният водач, настоява: „Пожервих всичко в полза на стила.“ Според Сезан художникът не трябва да се опитва да възпроизвежда природата, а „да я представлява чрез пластически еквиваленти“. Оскар Уайлд без уговорки дефинира картината като „красиво покрита повърхност“; за него тя е „преди всичко нещо чисто украсително“, и установява, че „животът подражава на изкуството много повече, отколкото изкуството – на живота“. Чрез изкуството, и само чрез него човек е способен да си представи собственото си съвършенство – е Уайлдовата аксиома, по чийто закон А. Жиг създава образа на „аморалиста“, безусловния естет.

has been coined by Sypher, ibid. 1960), a conception viewing the decorative style as an absolute. In Brittany the Nabis breathe new life into the poetic concept of Poe and Baudelaire which defines art as a rhythmic creation of Beauty. They try to replace the volumes with planes which enables them to depict „a synthetic pattern... through exact line defining the form“ (M. Denis) instead of nature. Their leader, Gauguin, insists on the following: „I sacrificed everything in the name of style.“ According to Cezanne the painter should not try to re-create nature, but to „represent it by means of plastic equivalents.“ Oscar Wilde unconditionally defines the painting as „a beautifully covered surface“. For him it is „primarily a purely decorative thing“. He asserts that „Life imitates Art far more than Art imitates Life“. Man is able to realize his own perfection through art and through art only – this is the axiom of Wilde and on the basis of this rule A. Gide fosters the image of the „amoralist“, the unconditioned aesthete.

In the pictorial works the first examples of the new style are to be found in „Les Muses“ (1893) by Maurice Denis and in the „cloisonnism“ of Paul Gauguin and Emile Bernard from the Pont-Aven period, which reminds the lead cells (cloison) in the medieval stained glass.

In 1868 on the *Exposition Universale de Paris* the Goncourt brothers introduced „the taste for Chinese and Japanese objects“ with their linear and flatness aesthetics. In the same year in London the prominent „Grammar of Ornament“ by Owen Jones

В живописните изображения първите образци откриваме в „Les Muses“ (1893) на Морис Дени и в „клоазонизма“ на Пол Гоген и Емил Бернар от поинтавенския период, напомнящ оловните клемки (клоазоне) на средновековните стъклени емайли.

През 1868 г. на Световното парижко изложение братята Гонкур въвеждат „вкуса към кимайските и японските предмети“, с тяхната линеарна и плоскостна естетика. Същата година в Лондон се появява епохалната „Граматика на орнамента“ на Оуен Джоунс, с неговото, изведено въз основа на цялата световна история на орнамента, понятие, че „всички декоративни изкуства трябва да произлизат от архитектурата“ и, че „красотата на формата се поражда от линии, прорастващи една от друга в последователни вълнести движения“.

Кристализацията на целия този естетически комплекс ни се представя в онази общоевропейска форма на декоративно изкуство (концептуирана като „стил в историята на изкуството“ чак през 60-те год. на 20 в.), международно известна на времето си под различни прозвища – *Stile Liberty*, или *Floreale* – в Италия; *Modernismo* – в Испания; *Style de bouche de Metro* – във Франция, по една станция на парижкото метро, декорирана от Ектор Гимар; *Bandwurmstil* („червейоподобен стил“) – в Германия; *Secession* – в Австрия и Берлин; *Jugendstil* – в Мюнхен, по името на едно списание, и накрая – *Art nouveau* – във Франция и Англия,

was published. In this work the author expressed his understanding, based on the entire world history of the ornament, that „decorative arts should all arise from architecture“ and that „beauty of form is produced by lines growing out one from the other in gradual undulations.“

The crystallization of the whole aesthetic complex presents itself in the all-European form of the decorative art (conceptualized as a style in the history of art only during the 60's of the 20<sup>th</sup> century) and in those days known worldwide under different names: *Stile Liberty* or *Floreale* in Italy; *Modernismo* in Spain; *Style de bouche de Metro* in France after the name of a station in the Paris Metro, designed by Hector Giumard; *Bandwurmstil* („worm-like style“) in Germany; *Secession* in Austria and Berlin; *Jugendstil* in Munich, named after a magazine, and at last – *Art nouveau* in France and England after the name of the famous shop of Bing in Paris, whose rooms were arranged by Henry van de Velde. No name was given to this form in Belgium, so there it became popular simply as *moderne* („modern art/style“), which was represented predominantly by the interior-decorative and exterior architecture of V. Horta and Van de Velde and later on directed its development towards functionalism. But at that time (1896-99) Brussels was also a refuge of an international union of artists, called „The Twenty“ („Les XX“). Its members were Gauguin, Khnopff, Whistler, Crane, Aubrey Beardsley, Toorop – some of the most remarkable creators of the physiognomy of the „modern art“.

но името на известния магазин на Бинг в Париж, чиито зали са аранжирани от A. Van de Velde. Останала безименна в Белгия, там тази форма става известна просто като *moderne* („модерното изкуство/стил“), който се представява главно от интериорно-декоративната и външна архитектура на В. Орта и Van de Velde, и впоследствие се развива по насока на функционализма. Но Брюксел по същото време (1896-99) е и убежище на международното обединение на художници, наречено „Двадесетте“ (*Les XX*), включваща Гоген, Кнопф, Уистлер, Крейн, Обри Бърдсли, Тоорон – едни от най-ярките създатели на физиономията на „модерният стил“.

В българската рефлексия в нач. на 20 век обичайното название за този кръг от явления е най-сходно с белгийското – „модерното изкуство“ или „съвременното изкуство“; тъкмо последното се приема като типул от нашите творци със сецесионова ориентация.

9. Вж.: В. Василчина. Феноменът „български салон“ в жилищното обзавеждане от края на 20-те и през 30-те години, в: сп. „Проблеми на изкуството“ 1996, кн.1, срп. 30-37. Там се обобщава, че преди войните в културата на българските градски домове, и в частност в приложните видове, са непознати търсения, преодоляващи „дисонанса между идеалното и реалното битие на изкуството“; и че по правило „...кухнята е възпроизвеждала едно току-що отминало „селско“ време, а салонът – една несъвършено

In the beginning of the 20<sup>th</sup> century Bulgarian concept reflected this circle of events under a term, which stood very close to the Belgian one – „modern art“ or „contemporary art“. It is the last one that was generally accepted as a title of our artists with orientation towards the aesthetics of Art Nouveau.

9. See V. Vassilchina. The phenomenon „Bulgarian salon“ in the residential furnishing at the end of the 20's and in the 30's, In: „Problemi na izkustvoto“ magazine, 1996, No. 1, pp. 30-37. There the author draws the general conclusion that before the wars the culture of Bulgarian city homes, particularly in the applied styles, was unaware of creative efforts overcoming „the discordance between the ideal and the real existence of art“ and that by the rule „... the kitchen reproduces the „rural“ times that have just passed away and the salon brings back to life the dream of a „European“ reality that never came true“, and „both of them shared very little in common“ (p. 34). The article makes no mention of the interior of the house of Jossifovi family which obviously goes beyond the tendency thus defined and has been fully fashioned by 1909, including its noticeable components in „Old-Bulgarian style“.

10. In the first place the innate cultural relations of the family with Germany and the recognition of the creative activity of Jossifova on the part of the Bulgarian Royal dynasty turn out to be a fatal factor for the – putting it mildly – the neglectful attitude of the proletarian regime after 1944 towards the heirs of the Jossifovi family and the preserved creative work of the artist. They play a

мечтана „европейска“ реалност“, като „общото между тях е било твърде малко“ (стр. 34). Интериорът на Йосифови, който не се споменава в тази статия, и който очевидно надскача така определената тенденция, е бил вече оформлен, включително със забележимите си компоненти в „старобългарски стил“ още към 1909 г.

10. На първо място органичните културни връзки на семейството с Германия, както и височайшето признание на творчеството на Йосифова от страна на Българската династия, се оказват фатален момент за, меко казано, неглизираното отношение на пролетарската власт след 1944 г. към наследниците на Йосифови, към унаследеното творчество на художничката, и изиграват – превратно за всеки нормално мислещ – решаваща роля в кощунствения дебам около бъдещето на дома ѝ през 80-те. Къщата, чийто художествени качества описахме по-горе, е обявена от НИПК за паметник на културата през 1982 г. През 1984 г. СНС (с тогавашен изпълнителен титуляр кмет Междуречки) решава, че сградата трябва да бъде „отчуждена за нуждите на IV градска болница“, намираща се в непосредствено съседство до дома на Йосифови, поради „неотложна необходимост от разширение сградата на болницата“, или – като втори вариант – „преместена (!? – б.а.) извън строителното поле“ (Из Докладна на Петър Междуречки до зам. председателя на МС и председател на Комитета за култура, гр. Георги Йорданов, 20.03.1984). В защита на паметника се произнесли:

key role – based on false grounds as every rational person would say – in the sacrilegious debate concerning the future of her house in the 80's. In 1982 the house, whose artistic value we have already described, has been declared a monument of culture by the National Institute for the Monuments of Culture. In 1984 Sofia Municipality (and the communist mayor at that time P. Mezhdurechki) decided that the house should be „expropriated for the needs of the Fourth city hospital“ situated next to the Jossifovi house, because of the „dire need of enlargement of the hospital“ or, as a second option, „moved (!? – author's note) outside the construction site“. (From the report of Peter Mezhdurechki to the deputy prime minister and president of the Culture Committee, comrade Georgi Yordanov, 20.03.1984). The following institutions and people stood up in defence of the cultural monument: the „Institute of Art History to the Bulgarian Academy of Science“, the „Institute for Theory and History of Architecture“, Svetlin Roussev who was then chairman of the „Union of Bulgarian Artists“, and personally – Prof. A. Bozhkov, E. Bagryana, Prof. I. Marazov. arch. M. Koeva., arch. P. Yokimov, arch. Stoykov, etc. Opposing their opinion the mayor Mezhdurechki insisted that it would be better to demolish the house because „Ferdinand used to visit it“ (i. e., the former Bulgarian King Ferdinand Saxe Coburg-Gotha – author's note) – a tragicomic and also wide of the truth argument. Yet more ridiculous are some of the so called „expert opinions“, expressed in connection with this case by certain „specialists“, who then

Институтът за изкуствознание при БАН, Институтът за теория и история на архитектурата, Светлин Русев, тогава председател на СБХ, лично – проф. Ам. Божков, Ел. Багряна, проф. Ив. Маразов, арх. М. Кoeva, арх. П. Йокимов, арх. Стойков (и други). Срещу тяхната позиция кметът Междуречки настоявал, че е по-добре къщата да се разрушат, тъй като „там бил ходил Фердинанд“ – аргумент трагикомичен, пък и фактологически неверен. Не по-малко куриозни са някои „експертни мнения“, изразени от „специалисти“ по случая, обслужили тогава целите на кметството: сградата, проектирана от арх. Пейчо (! – б.а.) Койчев през 1903 г., трябвало да се разрушат, понеже „заблуждавала относно цялостния облик на творчеството на този архитект“, а Йосифова била „второстепенна художничка“, чиито незначителни работи щели „да объркат представите на младите художници“ що е изкуството, затова спокойно можело домът ѝ да се снеме от списъка на паметниците на културата предвид неотложните нужди на настоящето. Така през 1987 г. сградата била разрушена, и собствениците ѝ – отчуждени в „компенсаторно“ жилище – напълно незаконно, защото къщата до края така си и останала регистриран паметник на културата. Повече от десет години след това въпросното „строително петно“ тъй си стои неусвоено от болницата, на която уж било неоложно нужно – пуснат парцел на две крачки от „Руски паметник“, обрасъл с бурени...

served the purposes of the Municipal authorities. According to them „the building built by architect Peycho (!) Koychev in 1903“ had to be demolished, because it „gave wrong impression of the entire creative work of this architect“ and Josifova was claimed to be an „artist of minor importance“ whose insignificant works helped „the younger generations get a distorted picture of art“. That is why bearing in mind the pressing needs of the present moment there was no reason whatsoever for not cutting her home off the list of the monuments of culture. Thus in 1987 the building was destroyed and the expropriated property was „compensated“ to the owners with an apartment, though quite illegally, because the house remained listed among the monuments of culture to its very end. More than ten years after that the „construction site“ in question remained unused by the hospital which was allegedly in dare need of it – an empty site, a couple of steps away from the „Russian Monument“, weed-grown...

I am telling this disgraceful story here only in brief (based on certain documents and the memories of E. Staycheva) with the sole purpose of suggesting that it should never happen again, no matter of the type of state administration.

11. Sofia would have hardly been such had it not been for the creative attention that the architects of the neo-Byzantine style of the capital P. Momchilov, Y. Milanov and the rest – all of them heir apparent of the „gloomy apse gleaning with dull gold and gory purple“ (Mario Praz) – paid to the appeal of Stefan George and of the Paris cathedral „Sacré Coeur“ (then under

Преразказвам тук накрамко (но документи, както и спомени на Е. Стайчева) тази позорна история, само заради външнинето да не се повтаря никога вече в действителността, при който и да било режим.

**11.** ...А егва ли София щеше да бъде това без креативното вслушване на архитектите на столичния неовизант П. Момчилов, Ю. Миланов, и другите – преку наследници на „мрачната асига, блъскаща с тъмно злато и кървав пурпур“ (Марио Прау) – в зова на Щефан Георге и строящата се парижка „Сакре Кьор“ за преомкриването на Равена и потъналата в сумрака на миналото Византия. Повечето от тези „византийски куполи“ бяха разрушени от бомби през Втората война и, макар че през изминалите оттогава половин век германци и поляци, примерно, издигнаха отново цели буквально изпепелени градове, на никак българска управа не се стори неотменно едно далеч не тъй грандиозно възстановително усилие.

**12.** Съвременно изкуство (1903-1933). Каталог на юбилейната изложба 30.12.1933 – 14.01.1934, София, 1933.

**13.** Вж. бел. 7.

**14.** Вж. E. Stajceva. Die Bulgarische Vereinigung Savremenno Izkustvo und die Wiener Sezession. В: Kreatives milieu. Wien um 1900. Wien 1992.

**15.** А. Протич. Групата „Съвременно изкуство“ и нейната изложба, В: Протич, Изкуство, театър, литература. Кюстендил, 1907, срп. 51.

construction) for re-discovering Ravenna and Byzantium obscured by the dusk of the past. Most of these „Byzantine domes“ were destroyed by the bombs during World War II. Despite the fact that during the subsequent half century Germans and Poles, for instance, reconstructed whole towns that were burnt to ashes, there was not a single Bulgarian administration authority considering an even fairly modest renovation effort as its abiding obligation.

**12.** Savremenno izkustvo (1903-1933). Catalogue of the jubilee exhibition 30.12.1933 – 14.01.1934, Sofia, 1933.

**13.** See Note 7.

**14.** See E. Stajceva. Die Bulgarische Vereinigung Savremenno Izkustvo und die Wiener Sezession. In: Kreatives milieu. Wien um 1900. Wien 1992.

**15.** A. Protich. The group „Savremenno izkustvo“ and its exhibition, In.: Protich, Izkustvo, teater, literatura. Kyustendil, 1907, p.51.

**16.** It is a well known fact from 1892 till his abdication in 1918 King Ferdinand was the most generous buyer of Bulgarian works of art and owned the largest collection in the country. According to Protich on the second Southern-Slavonic exhibition in 1906, for instance, Prince Ferdinand granted 35 000 golden leva for buying paintings and sculptures. It becomes evident from a letter written by Str. Dobrovich, Chief of the Chancellery of King Ferdinand, to Haralampi Tachev, dated January 8, 1909, that Their Majesties the King and the Queen have sent 100 golden leva only

**16.** Известно е, че от 1892 до своята абдикация през 1918 г. Цар Фердинанд е най-щедрият купувач на български художествени произведения и притежава най-голямата сбирка в България. По съобщение на Протич, на втората юго-славянска изложба през 1906 г., например, Княз Фердинанд отпуска 35 000 златни лв. за откупка на картини и скулптури. От писмо от Стр. Добрович, шеф на Канцеларията на Цар Фердинанд, до Харалампи Тачев, датирано 8 януари 1909 г., става ясно, че Т.В. Царят и Царицата са изпратили 100 зл. лв. само като вход за посещението си същия ден на годишната изложба на „Съвременно изкуство“. (ЦДА, ф. 2005, он. 1, а.е. 301)

**17.** Вж. I. Geismeier, The small matters of Humanity. (Still Life Paintings in the Berlin Gallery), във: „Vernissage. The Exhibition magazine“, б.г., стр. 54.

**18.** Вж. Б. Ст. Митов, Трета съвместна изложба на българските художници, в: сп. „Съвременна мисъл“, 1919 г., кн. 12, с. 7-15., където авторът заявява, че А. Йосифова „беше трябвало да се поучи от хубавите цветя на Консулова-Вазова в другия отдел на изложбата“.

**19.** Йосифова е участвала и в гве предстаетелства с по гва свои натюрморта, чиито дури днес се губят за нас – някъде из немските и италианските колекции, тъй като са били откупени веднага. „Художествена култура“ (1909, кн. 2) отбелязва в редакционна статия и, че „за художествения успех на България в Glas-Palast срещаме

as an entrance fee for their visit on the same day of the annual exhibition „Contemporary Art“. (Central State Archives, f. 2005, inv. 1, a. i. 301)

**17.** See I. Geismeier, The small matters of Humanity. (Still Life Paintings in the Berlin Gallery), In: „Vernissage. The Exhibition Magazine“, no year, p. 54.

**18.** See B. St. Mitov, Third joint exhibition of Bulgarian artists, In: Savremenna Misal, 1919, No. 12, pp. 7-15, where the author asserts that A. Jossifova „should draw a lesson from the beautiful flowers of Konsulova-Vasova in the other section of the exhibition“.

**19.** Jossifova participated in both exhibitions with two still-lives in each, but today the tracks of these paintings are completely lost somewhere in German and Italian collections, because they were bought straight away. „Hudozhestvena Kultura“ magazine (1909, No. 2) points out in its editorial that „the Italian magazine „Emporium“ published a favourable review about the artistic success of Bulgaria in Glass-Palast, written by the famous Western critic William Ritter.“

**20.** Vidyu is a pen-name used in the press by the famous painter, critic and art historian Ivan Enchev-Vidyu. Probably here Enchev compares Josiffova to the then popular German painter and artistic pedagogue Cesar Klein (1876-1954) – tender surrealist and a leading representative of Neubergruppe'18. Klein's repute is due predominantly to the exquisite decorative qualities of his wall panels and mosaics with flowers.

приятен отзив от известния западен критик William Ritter в италианското списание „*Emporium*“.

**20.** „*Bugю*“ е псеудоним, с който често се погрешва в пресата Иван Енчев-Бидю, известен художник, критик и историк на изкуството. Вероятно тук Енчев сравнява Йосифова с много популярния по негово време немски художник и художествен педагог Цезар Клайн (1876-1954), нежен сюрреалист и водещ представител на *Novembergruppe'18*. Клайн става известен най-вече с изключителните гекоративни качества на своите стени пана и мозайки с цветя.

**21.** В един култур-философски смисъл, ако следваме логиката на Ворингер, с предпочитанието си към плоскостната естетика, към ценностите на двуизмерното, сецесията наистина демонстрира един духовен рефлекс на умора от историята, от напрурването на човешка преживяност, характерен за високо развитите цивилизации във фазата на техния „декаданс“. В епохата на *Art Nouveau* този рефлекс се преплита и с пессимистичните усети и нагласи на творците за съдбата на изкуството в един все по-глобализиращ се свят на мега-индустриалното. „Опростяването“ на пластическата форма и свеждането на изящната изобразителност до повърхнинна орнаментация към края на 19 век, са свързани и с неизбежната необходимост, стояща пред изкуството да „преведе“ съществуването си в понятията на индустриския дизайн.

21. In a cultural-philosophical sense and following the logic of W. Worringer, with its preference for the aesthetics of the flat surface and the values of the two-dimensional, the Secession really demonstrates a spiritual reflection of tiredness of history and of piling up human experience, which is characteristic of the highly developed civilizations in the phase of their „decadence“. In the period of *Art Nouveau* this reflection intertwines with the pessimistic moods and insights of the artists concerning the fate of art in the more and more globalizing and mega-industrial world. The „simplification“ of the plastic form and the reduction of the refined representation to flat ornamentation near the end of the 19<sup>th</sup> century are connected with the inevitable necessity that art should „translate“ its existence in the terms of industrial design.

22. About this see also: Zh. Miteva, „Haralampi Tachev“, In: Serdika, Sredets, Sofia, Vol. III, p. 159. Interesting light on the „reconstructive“ aspects of the synthesis of the „Old-Bulgarian“ decorative style throw also the manuscript notes accompanied by drawings of ornaments by Haralampi Tachev in the personal archives of H. Tachev recently deposited in the Central State Archives (f. 2005, inv. 1, a. i. 1155, etc.)

23. The cultural-functional differentiation between „Old-Bulgarian“ and „Bulgarian“ style of our Secession is not implicitly consistent because, for instance, Queen Joanna and the Princesses appeared on official occasions and were photographed in costumes, whose patterns created by Sofia

**22.** Вж. по този въпрос и: Ж.Митева, „Харалампи Тачев“, в: сб. Сердика, Средец, София, том III, стр.159. Също много интересна светлина върху „реконструктивния“ момент при синтезирането на „старобългарския“ декоративен стил хвърлят ръкописните бележки, пригружени с рисунки на орнаменти, от Х. Тачев, насъкоро описани в личния архив на Х.Тачев в ЦДА (ф. 2005, он.1, а.е. 1155 и гр.)

**23.** Културно-функционалното различение на „старобългарския“ и „българския“ стил на сецесиона не е безпрекословно последователно, доколкото, например, Царица Йоанна и принцесите са се явявали на официални случаи, и са били фотографирани, в костюми, десениирани от София Камбурова с бродерии в „български стил“; но все пак, вплитането на изобразителни символи от времето на Третото българско царство – агнеша от Ордена на златното руно, с който е удостоен Цар Фердинанд, или бурбонската лилия – наблюдаваме в нео-византийски „растителни“ орнаменти, украсяващи официални държавни документи, или пък оформящи потонната стенопис в Параклиса на Софийския дворец. Интересна е и появата – в орнаменталната декорация на същия параклис на геометрично-флоралния орнамент, известен като „кръста на св. Андрей“ – общ за романската, готическата и византийската вътрешно-архитектурна традиции декоративен елемент.

Kamburova were designed with embroideries in „Bulgarian style“. But still the involvement of pictorial symbols from the period of the Third Bulgarian Kingdom – the Agnus Dei from the Order of the Golden Fleece which King Ferdinand was decorated with, or the Fleur-de-lis of the Bourbon dynasty – can be seen entwined by the neo-Byzantine „vegetal“ ornaments decorating official state documents or in the ceiling mural paintings in the Chapel of the Sofia Palace. There is an interesting occurrence in the ornamental decoration in the same chapel of the geometrical-floral ornament, known as „the cross of St. Andrew“ – a decorative element which is common for the Roman, Gothic and Byzantine interior-architectural traditions.

Юлия Минева-Милчева

Декоративното наследство на художницата Анна Хен-Йосифова  
българска, първо издание

Julia Mineva-Milcheva

The decorative heritage of the painter Anna Hähn-Jossifova  
Bulgarian, first edition

художествено оформление: Юлия Минева-Милчева, Иван Крумов

редактор: Христина Иванова

коректор: Катерина Делчева

препечат: **КВАЗАР**

печат: „Експреспринт“ ООД

тираж: 500 бр.

artistic arrangement: Julia Mineva-Milcheva, Ivan Krumov

proof-reader: Christina Ivanova

spelling correction: Katherine Deltcheva

layout: **KUASAR**

printing: „Expressprint“ Ltd.

total print: 500

ISBN 954-8826-04-6

Цена: 6,50 лв.



Ил. 1. Интериорен изглед от салон в настоящия дом на проф. Емилия Стайчева  
Illus. 1. An interior view of a salon in the contemporary home of Prof. Emilia Staycheva



**Ил. 6.** Изящен ръчен часовник, подарен от Царица Елеонора на Анна Йосифова през 1909 г. Закопчалката му изобразява монограма на Царицата, а инкрустираното с диаманти и аметисти капаче представлява стилизирана версия на старобългарска монета.

**Illus. 6.** Finely manufactured wristwatch, presented by H.M. Queen Eleonora to Anna Jossifova in 1909. Its clasp represents the monogram of the Queen, and the lid is fashioned as a stylized version of old-Bulgarian coin – both inlaid with tiny diamonds and amethysts.



Ил. 7. Кът от настоящия интериор в дома на проф. Емилия Стайчева, с експонирани по стените маслени натюрморти на цветя от Анна Йосифова

Illus. 7. A nook of the contemporary interior of the home of Prof. Emilia Staycheva, with original oil still-lives of flowers by A. Jossifova displayed on the walls



Фиг.1. Проект за ветрило. Акварел, картон. Полихромна рисунка на бледозелен фон; арабесковият орнамент е изпълнен със злато. 1897 г.

Fig. 1. Project of a fan. Water colour on paper. Polychrome painting against pale-green background, the arabesque ornament being executed in gold paint. 1897



**Фиг. 2.** Проект за ветрило. Акварел, картон. Полихромна рисунка на градски пейзаж в централния медальон, арабесковият орнамент е обогатен със злато. Ok. 1897 г.

**Fig. 2.** Project of a fan. Water colour on paper. Polychrome painting of a city landscape in the central medallion, the arabesque motif is enriched with gold. Circa 1897



**Фиг. 3.** Ракла тип *cassone* с резбовани перуники. Дървен  
масив (череша), дърворезба, пирография, цветни лакове  
„*vernis martin*“. Ok. 1905-6 г.

**Fig. 3.** Chest of *cassone* type with wood-carved irises. Solid  
cherry-wood, wood-carving, pyrography, „*vernis martin*“  
multicolour laquer. Circa 1905-6

Фиг. 5. Тричлен кутийка със златни и сребърни  
укорични сълзачки брои върху листа  
на храст и пурпурни листа. Огненски

**Фиг. 3а.** Детайл от раклата: резбованите перуники и част от пирографираната картина на централния вертикален панел от конзолната табла

**Fig. 3a.** Detail of the chest: the wood-carved irises and a part of the pyrographic picture on the central vertical panel of the console board





**Фиг. 4.** Висящ кабинет. Пирография, цветни лакове. Ok. 1904 г.

**Fig. 4.** Hanging cabinet. Pyrography, multicolour laquer. Circa 1904

**Фиг. 5.** Триподна масичка „жапонези“. Орнаментална декорация с маслени бои върху плота

**Fig. 5.** „Japonaiserie“ tripod table. Ornamental decoration in oils on the broad-board



**Фиг. 5а.** Проект за декорацията на триподната масичка.  
Акварел, картон. Ok. 1895-97 г.

**Fig. 5a.** Project of the decoration of the tripod table. Water colour on paper. Circa 1895-97



**Фиг. 6.** Стенна лавичка, декорирана с орнаментален мотив „птическа“. Дървен масив, сърворезба, пирография, маслени бои, лаково покритие. Първото десетилетие на 20 век. (Върху лавичката са поставени две делфтски вази „шиноазри“ от колекцията на А. Йосифова от старинна художествена керамика.)

**Fig. 6.** Small hanging shelf decorated with „pitturesque“ ornamental motif. Solid wood, fretwork, pyrography, oils, varnish. First decade of 20<sup>th</sup> century. (Two *chinoiserie* Delft vessels from the fine ceramics collection of A. Jossifova are displayed on the shelf.)



**Фиг. 2а.** Детайл от проекта за венцило (показан във **Фиг. 2**), демонстриращ възможния промотип на украсата на стенната лавичка

**Fig. 2a.** A drawn rococo motif, detail of a fan project (presented in Fig. 2), demonstrating the presumable prototype of the surface decoration on the shelf



**Фиг. 7.** Стенна закачалчица за дребни сервизни предмети. Дървен масив, дърворезба, пирография, маслени бои, лаково покритие. Първото десетилетие на 20 век

**Fig. 7.** Midget brush-rack. Solid wood, fretwork, pyrography, oils, varnish. First decade of 20<sup>th</sup> century



**Фиг. 8.** Пиедесмална масичка mun serviteur-muet (вис. 131 см). Дървен масив (бук), пирография, маслени бои, гваш, лаково покритие. Ok. 1907-8 г.

**Fig. 8.** Serviteur-muet pedestal table (131 cm height). Solid beech-wood, pyrography, oils, gouache, varnish. Circa 1907-8

**Фиг. 8а.** Детайл от масичката *serviteur-muet*:  
орнаменталният мотив върху страничен  
вертикален панел

**Fig. 8a.** Detail of the *serviteur-muet* table: the ornamental pattern on the side vertical panel



**Фиг. 10.** Висящ кабинет-аптека. Атласен мотив

**Fig. 10.** Hanging medicine cabinet. Solid beechwood



**Фиг. 9.** Кошче за хартиени отпадъци.  
Дървен масив (бук), дърворезба, пирография,  
маслени бои, лак. Първото десетилетие на  
20 век

**Fig. 9.** Waste-paper basket. Solid beech-wood, fretwork, pyrography, oils, varnish. First decade of 20<sup>th</sup> century



**Фиг. 10.** Висящ кабинет-аптечка. Дървен масив (бук), гърворезба, пирография, маслени бои, лаково покритие.  
Първото десетилетие на 20 век

**Fig. 10.** Hanging medicine cabinet. Solid beech-wood, fretwork, pyrography, oils, varnish. First decade of 20<sup>th</sup> century



Фиг. 11. Висящ кабинет-аптечка. Дървен масив (бук),  
дърворезба, пирография, маслени бои, лак. Първото  
десетилетие на 20 век

Fig. 11. Hanging medicine cabinet. Solid beech-wood,  
fretwork, pyrography, oils, varnish. First decade of 20<sup>th</sup> century



**Фиг. 12.** Висяща кутия за бърсалки на прах. Дървен масив (бук), дърворезбен релеф на цветя по стениите на щанфован фон, лаково покритие

**Fig. 12.** Hanging box for keeping dust-brushes. Solid beech-wood, wood-carving of relief flowers against the chiselled background of the walls, varnish



**Фиг. 13.** Миниатюрна стенна кутийка с трапециоидна форма, украсена с подобен на „ентрелак“ мотив. Дървен масив, дърворезба, пирография, маслени бои, лак

**Fig. 13.** Minute hanging box of trapezium shape decorated with similar to *entrelac* motif. Beech-wood, fretwork, pyrography, oils, varnish



**Фиг. 14.** Малка салонна маса с чекмедже за шевни принадлежности. Дървен масив, дърворезба, пирография, маслени бои, златна боя, гваш, лаково покритие. Ok. 1908-9 г.  
**Fig. 14.** Small parlour work table (fitted with a drawer for sewing materials). Solid beech-wood, fretwork, pyrography, oils, gold paint, gouache, varnish. Circa 1908-9



Фиг. 14а. Детайл от салонната маса: орнаменталната декорация на плата в нео-византийски маниер

Fig. 14a. Detail of the parlour work table: the ornamental decoration on the broad-board in neo-Byzantine manner



**Фиг. 16.** Порцеланов сервиз за кафе, декориран от А. Йосифова с надглазурни емайли в стилистиката на класическия модел *Deutsche Blumen*. Второто десетилетие на 20 век

**Fig. 16.** Porcelain coffee service, decorated by Jossifova with overglaze enamels in the manner of the *Deutsche Blumen* pattern. Second decade of 20<sup>th</sup> century

София  
тържат  
ГАИ  
дължини  
на сърца  
възможност  
да се  
направят  
сърдечни  
изпитания

**Фиг. 16а.** Детайл от рисуваната украса върху чайника от порцелановия сервиз

**Fig. 16a.** Detail of the enamel painting on the coffee pot of the porcelain set





**Фиг. 15.** Два дамски аксесоара – чанта-плак и пормоне, изработени и декорирани от Анна Йосифова. Коприна, текстилни бои, цветен стъклен флюс. Второто десетилетие на 20 век

**Fig. 15.** Two nicely manufactured and decorated by Anna Jossifova textile pieces – lady's handbag and a purse. Silk, painted with textile pigments, enriched with coloured flux of glass. Second decade of 20<sup>th</sup> century



Художествено-историческото изследване на Юлия Минева-Милчева, посветено на творчеството на Анна Хен-Йосифова, една досега несправедливо оставена извън вниманието на родната история на изкуството художничка със значителен принос към българското изящно изкуство и култура от първите три десетилетия на 20 век, представлява истинска изненада по няколко направления.

Първо, заслужава адмирации фактът, че по този начин изкуствознанието се обръща към свои недоизучени зони. Но основното достойнство на студията е нейното рафинирано качество като изкуствоведско четиво.

Текстът издава задълбочено познаване на епохата и свързаните с нея събития от артистичния живот на страната. ...Освен това прави впечатление ерудираното познаване на европейски художествени процеси, чрез които са намерени точни обяснения и паралели на тезите, разработени в текста.

Студията е написана на много приятен за възприемане, интелигентен и точен език, което, като се има предвид, че при такъв тип литература често е обратното, я прави още по-привлекателна. ...Изследването е редък пример за пряк принос в европейското изкуствознание.

Филип Зидаров



The art-historical research of Julia Mineva-Milcheva dedicated to the creative work of Anna Hähn-Jossifova, a painter with significant contribution to the Bulgarian fine art and culture during the first three decades of 20th century and up to now unjustly neglected by the native history of art, presents real surprise in several aspects.

It is of foremost importance that thus art science faces its insufficiently explored fields. But the primary merit of the study rests in its refined quality as an art-historical reading matter.

The text reveals the author's intimate knowledge of the period and of pertaining to it events in the artistic life of the country. ...Besides, we are impressed by a favourable erudition in the sphere of European artistic developments, through which exact explanations and parallels of the theses expounded in the study are found.

The study is written in a very pleasant, bright and precise language and, bearing in mind that often in that type of literature it is rather the opposite, this makes the reading even more attractive. ...The study presents a rare example of a direct contribution to the European art historiography.

Philip Zidarov



Цена 6,50 лв.